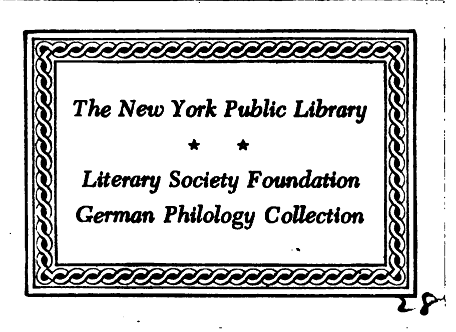

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07575731 4


The New York Public Library
* *
Literary Society Foundation
German Philology Collection

DER ALTHEIMISCHE

MINNESANG

VON

REINHOLD BECKER.

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1882.

DER ALTHEIMISCHE

MINNESANG

VON

REINHOLD BECKER.

S-P.P

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1882.

MRH

NFR
Becker

Minnesingers

Show ws

Vorwort.

Dem ältern Minnesang hat sich seit längerer Zeit die Forschung mit besonderm Eifer zugewandt. So gross auch die Differenzen sind, welche im einzelnen bestehen, immer mehr bildet sich darüber ein Einverständnis, dass die Anfänge der heimischen Lyrik in Oesterreich sehr bald durch die Einwirkungen der romanischen Kunstpoesie oder der lateinischen Vagantendichtung verdrängt wurden. Ja einer der besten Kenner des Minnesangs, Prof. Wilmanns, hat auch bereits das alte Kürenberglied von dem entflohenen Falken (MF 8, 33) für eine Nachdichtung erklärt. In der Ausbildung der dichterischen Form ist aber kaum irgend ein Fortschritt zu bemerken, den man nicht den Romanen zu verdanken glaubt, die Dreiteilung der Strophe, die Ausfüllung der Senkungen, den überschlagenden Reim u. a.

Für eine Reihe westdeutscher Lyriker sind direkte Entlehnungen gewiss; für die ostdeutschen Lande können sie nicht ohne weiteres auch angenommen werden. Es ist zum mindesten auffallend, dass dasselbe Oesterreich, welches die Geburtsstätte des volkstümlichen Epos ist, in der Lyrik sich so früh sollte den Romanen erschlossen haben. Zwar kann das leichtgeflügelte Lied sich schneller verbreiten als das Epos, aber einem Wandel des Geschmacks beim Hofe und der vornehmen Gesellschaft hätten doch sehr bald auch die Fahrenden, die auf Gunst und Geschenke angewiesen waren, folgen müssen. Zu der Zeit aber, als Veldegge seine Eneit, ja noch als Bligger seinen Umbehanc dichtete, sagte man in der Ostmark des Reiches von Alpharts und Siegfrieds Tod und von dem Untergang der Nibelunge. Spricht das nicht dafür, dass das poetische Leben und Weben in jenen Landen 10 bis 20 wichtige Jahre lang nicht oder nur unwesentlich von den litterarischen Wandlungen

berührt wurde, die sich in West- und Mitteldeutschland vollzogen hatten? Das eben ist es, was ich für die Lyrik zu erweisen suche. Die Entwicklung dieser autochthonen deutschen Lyrik, deren Lieder eine trümmerhafte Ueberlieferung vielfach unter die der Westdeutschen gemischt hat, ihre Eigenart in Sprache, Metrik und Inhalt und ihren scharfen Gegensatz zu der westdeutschen Lyrik werden wir in den folgenden Untersuchungen näher nachweisen. Altheimisch nennen wir sie, um einen doppelten Gegensatz zu bezeichnen, einmal zu der romanisierenden Lyrik Veldegges, Hausens und ihrer Genossen, dann aber auch zu der spätern heimischen Lyrik, die seit der Bekanntschaft mit den Westdeutschen frühere Eigentümlichkeiten aufgab und durch neue Formen und Gedanken sich bereicherte. Auf die romanisierenden Lyriker selbst gehen wir nur soweit ein, als es im Interesse der altheimischen Lyrik erforderlich ist.

Wird es gelingen, die zerstreuten Teile des zerstörten Bildwerkes so zusammenzustellen, dass trotz einiger Lücken das Ganze erkennbar wird? Wenn ich einen neuen Versuch der Rekonstruktion mache, so bin ich mir lebhaft bewusst, dass ich meinen Vorgängern, ausser den ersten Herausgebern von MF vor allem Bartsch, Scherer, E. Schmidt, Wilmanns, Paul und Burdach das meiste verdanke, auch wo ich von ihnen abweiche; oft hat ein ausgesprochener Irrtum des einen mich mehr gefördert als die nicht völlig erkannte Wahrheit eines andern. So entschieden ich nun auch oft von der herkömmlichen Auffassung abweiche, für meine Hauptthese bekenne ich, dass ich auch auf die Zustimmung derer, die ich bekämpfen muss, hoffe. Sollte diese erfolgen, so dürften wir uns freuen, dass eine der schönsten Aeusserungen des deutschen Geisteslebens iim Mittelalter, der Minnesang, in höherm Grade national ist als wir bisher annahmen.

Einige neue Erscheinungen, Wilmanns Walthers Leben und Dichten, Baumgarten, die Chronologie der Gedichte Friedrichs von Hausen in Z f d A XXVI, 105 f., die wenigstens teilweise in das Gebiet der vorliegenden Arbeit einschlagen, konnte ich ebenso wie die dritte Auflage von MF nicht mehr benutzen.

Koblenz, Juni 1882.

Dr. **Becker.**

INHALT.

Excurse.

Kap. I.

Die Heimat Reinmars von Hagenau.

Es ist eine auffallende Thatsache, dass über das Leben des berühmtesten Minnesängers vor Walther von der Vogelweide ausser dem, was wir aus seinen Gedichten und seiner Erwähnung in Gottfrieds Tristan schliessen, bisher sich gar nichts hat gewinnen lassen. Nicht eine Urkunde erwähnt einen Reinmar von Hagenau und doch war der Dichter kein Berufsdichter, wie man ihn wohl genannt hat, kein Fahrender, sondern in Oesterreich fest ansässig und, wie verschiedene Stellen seiner Lieder zeigen, begütert. Vielleicht hat man bis jetzt nicht an dem richtigen Orte nachgespürt, soweit man sich überhaupt darum gekümmert hat. Jedenfalls aber hat die Frage nach der Heimat Reinmars eine bedeutende litterarhistorische Wichtigkeit. Dieser Dichter machte in der Lyrik Epoche, das bezeugen seine Zeitgenossen. Hier fragt es sich: welche Anregungen bot dem Dichter seine Heimat, welche Anknüpfungspunkte für das Neue, das er in die Litteratur einführte. Reinmar ist mit den Anfängen des höfischen Minnesangs aufs engste verknüpft. Dieser erhält eine ganz verschiedene Entwicklung, je nachdem der Dichter aus dem Elsass oder aus Oesterreich, in dem er später lebte, stammt. Im erstern Fall muss man erwarten, dass er von der dichterischen Praxis seiner rheinischen Gesangesgenossen ausgeht und auf ihr weiter baut; ist er aber ein Oesterreicher, so wird er naturgemäss an Dietmar von Eist anknüpfen und die altösterreichische Lyrik weiter ausbilden. Die Frage nach Reinmars Heimat hat daher eine unmittelbare Beziehung zu der weitern, was in dem ältern Minnesang altheimisch, was aus den Anregungen der Romanen hervorgegangen ist. Diese ist nicht zu

beantworten ohne Gewissheit über jene. Ueber Reinmars Heimat müssen wir zunächst Gewissheit zu erlangen suchen.

Bisher hat man ausschliesslich an das Elsass gedacht. Haupt MF² S. 289: Hagenau ist natürlich die Stadt im Elsass. Der allgemeine Gang der litterarischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts spricht scheinbar für diese Ansicht. Die höfische Epik kam von den Franzosen, auch für die Lyrik ist ihr Einfluss vielfach konstatiert. Heinrich von Veldegge, der aus ihrer Schule kam, sang frische Lieder am Hof von Thüringen und angeblich blieb Reinmar „fest auf dem Wege, den H. von Veldegge der Lyrik zugewiesen hatte“ (Wackernagel LG² 309). Wie jenen der Hof von Thüringen, so mochte diesen der von Wien gastlich aufgenommen haben. Unwillkürlich mag auch der Gedanke an Reinmar von Zweter mitgewirkt haben, der im 13. Jahrhundert vom Rhein nach Oesterreich verschlagen wurde. So gut es sich indessen auch begreifen liesse, dass Reinmar aus dem Elsass kam, bewiesen wird durch solche allgemeine Erwägungen nichts. Einige Bedenken erregt jedenfalls, was ich Germ. XXII, 211 gegen die herrschende Meinung geltend machte; Reinmar unterscheidet sich von jenen wandernden Sängern durch seine günstige äussere Lage, die darauf hinweist, dass er einem in Oesterreich heimischen begüterten Geschlecht angehört. Doch halten wir uns zunächst an den Ausgangspunkt für jene Hypothese. Gottfried von Strassburg wirft Tristan 4776 f. die Frage auf, wer die lyrischen Nachtigallen anführen solle:

welhiu sol die baniere tragen
sît diu von Hagenouwe
ir aller leitvrouwe
der werlde alsus geswigeu ist?

Es erfolgt die Antwort:

ich waene ich si wol finde
diu die baniere tragen sol:
ir meisterinne kan ez wol
diu von der Vogelweide.

Der vollständige Name der Nachtigall von Hagenau wird bekanntlich nirgendwo genannt, doch ist die Deutung von Docen, dass Reinmar, zum Unterschied von andern der Alte genannt, gemeint sei, zweifellos. Zwar hat v. d. Hagen MS IV, 487 Leutold von Seven in jener verstorbenen Nachtigall zu er-

kennen geglaubt, doch sind Haupts scharfe Worte MF 289 „Hagens Verwirrungen haben keinen Urteilsfähigen beirrt“ bis heute richtig. Reinmar ist jene von Gottfried gerühmte Nachtigall von Hagenau; das ist ein fester Ausgangspunkt für die Untersuchung, an den sich aber viel Unsicheres angeschlossen hat.

Man kann auf den ersten Blick zweifeln, ob Gottfried mit dem Namen Hagenau einen Ort oder ein Geschlecht bezeichnete. Im erstern Fall lag es nahe, da Gottfried selbst ein Elsässer war, an die elsässische Stadt zu denken, wie Haupt thut. Es giebt zwar in Oesterreich ein Dorf Hagenau nebst einer Burg, nicht weit von Passau, worauf ich a. a. O. hinwies. Dazu bemerkt Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide S. 4: „Gottfried kann in Strassburg unmöglich auf ein ganz unbekanntes Hagenau in Oesterreich sich beziehen.“ Ganz recht, aber wenn nun dieser Ort der Sitz eines grossen Geschlechtes war, das nach ihm sich nannte? An den Namen eines Geschlechtes wird man in der Tristanstelle denken müssen; das beweist die Parallelstelle über die Nachtigall von der Vogelweide. Oder sollte Gottfried etwa an den kleinen Hof Vogelweide in Tirol, oder einen andern in Oesterreich oder wo sonst Walther geboren ist, gedacht haben? Man wird also annehmen müssen, dass Gottfried im Tristan nicht die Namen der Orte, von denen die Nachtigallen stammen, sondern die der Geschlechter, denen sie angehörten, bezeichnete. Burdachs Bemerkung beweist also auch nichts gegen die Annahme, dass Reinmar aus Oesterreich stammt.

Man hat nun im Elsass mehrere Geschlechter von Hagenau nachgewiesen. Es gab ein Adelsgeschlecht der Marschälle von Hagenau, in der gleichnamigen Stadt sesshaft, das im 12. Jahrhundert blühte, im 13. erlosch. Dagegen schliesst sich Erich Schmidt QF 4, S. 1 einer Vermutung von K. Schmidt in der Revue d'Alsace 1873 2. Heft an, dass an ein Strassburger Ministerialengeschlecht des Namens zu denken sei; „un de ses membres, Frédéric, est mentionné en 1227.“ Während Prof. Wilmanns AfdA I S. 152 dieser Ansicht zustimmt, kehrt Burdach (Reinmar d. A. und Walther v. d. Vogelweide S. 3) zu der ältern Annahme zurück, da das Strassburger Geschlecht sich nur bis in das 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zurück-

verfolgén lasse. Beide Annahmen sind nur Möglichkeiten; für die von Burdach vertretene spricht kein spezieller Grund, während Schmidt für die seinige einiges beigebracht hat. Es ist allerdings ein ansprechender Gedanke, dass die zwei bedeutenden Dichter, Reinmar und Gottfried, der alten Reichsstadt Strassburg entsprossen seien und dass das Lob Gottfrieds durch Lokalpatriotismus an Wärme gewonnen habe, aber als Beweis kann mit einigem Schein nur das Eine geltend gemacht werden, dass gerade Gottfried den Geschlechtsnamen des Dichters überliefert, während er sonst bloss Reinmar hiess. „Der Name war nicht eben sehr häufig und der Träger so bekannt, dass man keine Verwechselung zu befürchten hatte. Strassburg dagegen sah in Reinmar den gefeierten Sprössling des heimischen Geschlechtes von Hagenaue. Gottfried sagte eben von Steinâche Blikkêr u. s. w., aber bei den Lyrikern lässt er die Vornamen weg.“ Es ist allerdings auffallend, dass keine der Liederhandschriften den Geschlechtsnamen nennt, ebensowenig wie Heinrich vom Türlin (MF 289). Um die Mitte des 13. Jahrhunderts war dieser demnach wohl schon vergessen, aber das beweist nichts für den Anfang des Jahrhunderts. Hier haben wir nur 2 Erwähnungen, die Gottfrieds, der den Geschlechtsnamen, und die Walthers 82,29 und 83,1, der in seiner Totenklage den Taufnamen nennt. Ersterer war damals jedenfalls in der höfischen Gesellschaft allgemein bekannt und nicht bloss in Strassburg, sonst hätte Gottfried für andere Leser in Rätseln gesprochen und es hätte von ihm gegolten, was er an Wolfram tadelt: *die selben wildenaere, die müezen tiutaere mit ir maeren lâzen gân: wir mugen ir dâ niht verstân.* Dass nur Gottfried das Geschlecht nennt, kann, da nur 2 Zeugnisse vorliegen, nicht ins Gewicht fallen, um so weniger, weil er gar nicht anders konnte. Er nennt auch Walthers Geschlechtsnamen. Ist der darum auch etwa im Elsass geboren? Auch zeigt Gottfried bei ihm noch grössere Wärme als bei Reinmar. Daraus folgt also gar nichts. Der Dichter musste die beiden Geschlechtsnamen nennen, weil er von v. 4749—4818 für die Lyriker das Bild der Nachtigallen festhält. Damit vertrug sich der Geschlechtsname, weil er zugleich Ortsname war: *diu* (*nahtegal*) *von Hagenouwe,* durch den Taufnamen aber wäre das Bild zerstört worden. Möglich

ist, dass Gottfried, wenn nicht der Zusammenhang die Wahl seines Ausdrucks bestimmt hätte, sich auch mit einem blossen „Reinmar“ begnügt hätte. Aus der Art der Erwähnung bei ihm lässt sich jedenfalls weder für die Strassburger noch überhaupt für die elsässer Herkunft irgend etwas folgern.

Zu einer unrichtigen Deutung könnte in dem Lobe Gottfrieds noch der Ausdruck v. 4782 f. Anlass geben: *von der gedenke ich vil und gnuoc, ich meine ab von ir doenen, den süezen und den schoenen.* Man darf daraus nicht eine Abneigung gegen die Person Reinmars und also auch eine persönliche Bekanntschaft beider herauslesen. Reinmar musste, wenn er überhaupt ein Elsässer war, seine Heimat etwa 20 Jahre früher, als Gottfried den Tristan dichtete, verlassen haben. Es ist nicht glaublich, dass dieser nach so langer Zeit noch eine Andeutung persönlicher Missstimmung gemacht hätte, wie es Walther in seiner Totenklage allerdings thut — 83,4: *ich wilz bî mînen triuwen sagen, dich selben wold ich lützel klagen: ich klage dîn edelen kunst dazs ist verdorben.* Hier wird der Gegensatz der persönlichen Abneigung und der dichterischen Anerkennung scharf bezeichnet. Erich Schmidt a. a. O. S. 53 überträgt das auch auf die Tristanstelle: auch Gottfried habe keine Klage für die Person seines Landsmannes, Gottfried sei kein Freund der sentimentalen Liebesklage. Damit wird der Stelle ein falscher Sinn untergelegt, auch bei Walthers Lob betont er vorzugsweise die Form, ohne dass damit ein Gegensatz zum Inhalt zu statuieren wäre. Damit aus dem Wortlaut der obigen Stelle in Bezug auf Reinmar nicht zu viel gefolgert werde, hat Gottfried, der die Glossen der Philologen[1]) nicht liebt, ihn ganz ebenso bei Walther gebraucht v. 4804: *wie si ir sanc wandelieret! ich meine ab in dem dône dâ her von Zitherône.* Da weder ein Gegensatz des Inhaltes nach der Person Walther gegenüber anzunehmen ist, so muss man auch in Beziehung auf Reinmar sich hüten den Ausdruck zu pressen.

Wir kommen also zu dem Resultat, dass die Tristanstelle in keiner Hinsicht einen Beweis für die elsässische Abstammung des Dichters darbietet. Sehen wir nun zu, was sich über seine Lage und seinen Aufenthaltsort aus den Gedichten ergiebt.

---

[1]) tiutaere.

Reinmar beklagt in einem seiner schönsten Lieder, 167,31f, den Tod des Herzogs Leopold VI. von Oesterreich (Lachmann Anm. zu Walther 82,24), der in den letzten Tagen des Jahres 1194 in Gratz gestorben war. Aus Walthers Liedern aber ergiebt sich, dass er mit Reinmar zusammen am Wiener Hof weilte und derselbe einen tiefgehenden Einfluss auf ihn ausübte. Der dauernde Aufenthalt in Oesterreich scheint sich aber auch daraus zu ergeben, dass der Dichter von früheren Liebesabenteuern abgesehen immer derselben Dame diente, wie er in offenbar späten Liedern öfters hervorhebt MF 174,27f; 183,15f; 197,26f; 199,20f. Auf ein Wanderdasein, wie es Walther führte, weist nichts hin, wenn auch einigemal eine weitere Entfernung von der Geliebten vorausgesetzt wird, — 181,13f; 156,15; 155,9.

Wie könnte man sich nun, wenn Reinmar vom Rhein stammte, seinen dauernden Aufenthalt in Oesterreich erklären? War er etwa wie Walther arm und lebte von der Gunst der Fürsten und vornehmen Herrn? Daran scheint Wilmanns, Einleitung zu Walther S. 3 zu denken, wenn er die Freigebigkeit der Babenberger betont, bei denen er schon zu Zeiten Herzog Leopolds VI. Aufnahme gefunden habe. Aber die Lieder beweisen, wie zuerst Regel Germ. XIX,149f. bemerkte, das Gegenteil. Reinmar deutet in mannigfachen Wendungen darauf hin, dass ihn keine äussere Not bedränge, — 168,32: *michn beswaere ein rehte herzelîchiu nôt, mîn sorge ist anders kleine;* 175,15: *ich bin aller dinge ein saelic man, wan des einen dâ man lônen sol;* 179,18: *mir waere lîp und guot unmaere, hete ich si vermiten.* Die vielen Klagen über Not und Unbilden sind nicht auf äussere Verhältnisse zu beziehen. Ganz richtig Burdach a. a. O.: Mit all dem scheint der Undank seiner Freunde, Rücksichtslosigkeit seitens der Gesellschaft gemeint zu sein. Jedenfalls findet sich keine Andeutung, dass seine äussere Stellung je ungewiss geworden sei, vielmehr scheint er stets ruhig in gesicherter Lage gelebt zu haben in der nähern Umgebung Leopolds VI., dessen Tod er so innig beklagt.“ Aus diesem Umstande aber schloss ich Germ. XXII,212, der Dichter müsse ein Oesterreicher gewesen sein. Es ist nicht glaublich, dass der im Elsass begüterte Ritter sich dauernd am Wiener Hof fern von seinen Besitzungen und seinem Geschlechte sollte

aufgehalten haben und ebensowenig, dass den etwa arm aus dem Elsass herbeigewanderten Sänger Leopold VI. gleich mit einem ausreichenden Lehen sollte ausgestattet haben, so dass er dann seine gesicherte äussere Lage mit Selbstbewusstsein hervorheben konnte. Auch das an sich Unwahrscheinliche ist mitunter wirklich, hier aber fehlt aller Grund, trotz der günstigen äussern Verhältnisse an der elsässischen Heimat festzuhalten, denn diese war doch weiter nichts als eine blosse Vermutung, die von einer falschen Deutung der Tristanstelle ausging.

Vergeblich sucht man auch sonst Motive, die den Dichter hätten veranlassen können, die rheinische Heimat dauernd zu verlassen. Man hat darauf hingewiesen, dass am österreichischen Hof seiner feinen Reflexionspoesie reicherer Ruhm und regere Anerkennung zu Teil werden musste, als in den heimatlichen Kreisen möglich war, dass nur in höfischer Luft eine Poesie wie die Reinmars gedeihen konnte. Aber jene eigentümliche Manier des kondizionalen und antithetischen Ausdruckes, die subtile Dialektik seiner Gefühlsanalyse entwickelte sich erst ganz allmählich. In den Gedichten der frühern Zeit (Burdach S. 44 f.) findet sich davon noch nichts. Daher kann die Art seiner poetischen Begabung nicht der Grund sein, weshalb er sich nach Oesterreich wandte. Und wie sollte ein Lyriker um das Jahr 1190 — so lautet die gewöhnliche Annahme — gerade auf Oesterreich verfallen sein? Leopold VI. war ein ritterlicher Herr, der eine glänzende Hofhaltung liebte, aber von einer besondern Blüte der Lyrik an seinem Hofe wissen wir nichts. Vor Reinmar hat Dietmar von Eist in den 80er Jahren dort Minnelieder gedichtet, aber er ist kein hervorragender Repräsentant der höfischen Lyrik. Dass Rugge sich am Wiener Hof aufgehalten habe, lässt sich aus der Vergleichung von MF 105, 18 mit 155, 6 nicht schliessen, wie denn auch Scherer D. St. II, S. 80 diese Vermutung nur fragweise, also mit aller Reserve ausgesprochen hat. Wenn man überhaupt annehmen dürfte, das solche Gesichtspunkte den Aufenthaltsort Reinmars bestimmten, so hätte der Dichter vielmehr am Rhein oder in Schwaben bleiben müssen. „Keine Landschaft war mehr berufen die deutsche Provence zu werden als der Oberrhein“ (Scherer, Gesch. d. d.

L. S. 153). Speziell in Strassburg hat Gottfried etwas später jene Art von Minne verherrlicht, die Reinmar im Leben wie in der Dichtung vertrat.[1])

Zu der wohl situierten äusseren Lage des Dichters, die darauf weist, dass er ein Kind des Landes war, in dem er nachweislich lebte, kommt auch noch seine Metrik, die durchaus auf österreichische Traditionen weist. Gemäss der allgemein geltenden Meinung über seine Abstammung hat man Reinmar als Vertreter der durch die Romanen angeregten höfischen Lyrik betrachtet, meistens ohne den Widerspruch zu beachten, dass seine Metrik dazu keineswegs stimmt. Müllenhof ZfdA XIV, 143 bemerkt, dass er sich in der Form von der Nachahmung der Romanen gänzlich frei mache; Paul Beiträge zGddSpuL II 513 erklärt Reinmars Strophenformen für Weiterentwickelungen derjenigen Formen, die für uns durch Dietmar von Eist vertreten sind; und noch vor kurzem Burdach S. 21: „Reinmar so wenig volkstümlich er in seinem Dichten ist, hat merkwürdigerweise für seine Strophenformen nicht selten volkstümliche Muster genommen, so namentlich den vierhebig stumpfen Vers und überhaupt stumpfen Versausgang mehr als alle anderen Minnesänger bevorzugt.“ Das wäre in der That unerklärlich, wenn Reinmar aus dem Elsass käme und wie Hausen, Veldegge, Horheim, Gutenburg, Fenis direkt von den Romanen beeinflusst wäre. Den formalen Gegensatz seiner und der romanisierenden westdeutschen Lyrik schildern wir eingehend im 5. Kapitel. Hier weise ich nur noch auf seine häufige Verwendung der Waise hin, die den Dichtern, welche die Romanen nachahmen, nicht gemäss ist.[2]) In andern Beziehungen ist freilich eine Abhängigkeit unseres Dichters von den westdeutschen nicht zu läugnen. Müllenhof a. a. O. macht ihn zu eiuem Nachfolger Friedrichs von Hausen „dessen feine Gedankenpoesie und Kunst der Dialektik er nur noch weiter ausbildete und verfeinerte bis ins Subtile.“ Dieser Einfluss ist unverkennbar. Am vollständigsten hat ihn Burdach im 3. Kap.

---

[1]) Scherer, GddL 205: Walther verhält sich zu Reinmar wie Wolfram von Eschenbach zu Gottfried von Strassburg. Vergl. auch die Charakteristik Gottfrieds S. 166.

[2]) Vergl. auch Diez, Poesie der Troubadours S. 96.

seines Buches nachgewiesen. Dabei ist aber mit allem Nachdruck zu betonen, dass gerade in den ältesten Liedern diese Beziehung gar nicht zu bemerken ist. Ich habe in der Germania XXII,215 f. den Versuch gemacht, die Lieder unseres Dichters chronologisch zu ordnen. So wenig ich jetzt noch alle dort aufgestellten Behauptungen vertreten kann, so hat doch eine von verschiedenen Seiten aus erneute Prüfung mir die Gewissheit verschafft, dass die Angabe der Lieder, welche in die älteste Zeit fallen, im wesentlichen richtig ist. Vergl. auch E. Schmidt, S.32. Es erleichtert meinen Weg, dass Burdach S. 44 mir zustimmend die Eigenart dieser Lieder näher erläutert: „Noch finden sich wenig Antithesen, lebhafte Ausrufe, meist ist die Satzfügung parataktisch . . . . Die Frau steht dem Manne gegenüber noch nicht als Herrin da. Der sinnliche Charakter der Liebe tritt ungescheut hervor“ u. s. w. Sind diese Bemerkungen richtig, so ist damit auch von dieser Seite der Beweis geliefert, dass die Lieder Hausens auf Reinmar in seiner ältesten Zeit noch nicht wirkten; in ihr weicht er vielmehr gänzlich von der Art dieses und der andern westdeutschen Dichter ab. Das erklärt sich am einfachsten, wenn er ein Oesterreicher war. Hausens Lieder wird er erst kennen gelernt haben, nachdem er im Anschluss an Dietmar von Eist bereits als Dichter aufgetreten war.

Zum Beweis, dass Reinmar auch im Inhalt seiner Lieder den Oesterreichern Kürenberg und Dietmar viel näher verwandt ist als man gewöhnlich glaubt, dagegen von den Westdeutschen sich scharf scheidet, lässt sich vieles beibringen, was wir im Kap. VI zusammengestellt haben. Nur ein Beispiel hier. Der Falke wird in der altheimischen Poesie öfters als Bild eines hochgemuten Ritters verwandt. So bei Kürenberg MF 8,33, in einem alten Lied, das unter Dietmars Namen überliefert ist, 37,4 f.; so aber auch zweimal bei Reinmar, 156,10 und 180,1.[1]) Im Nib-l. tritt an Stelle des Falken der Adler, aber im übrigen ist das Bild dasselbe. In der westdeutschen Lyrik findet sich nichts Aehnliches, denn Hausen 46,29 *einer frowen was ich zam*, das als verblasster Anklang gelten könnte, ist eine falsche

[1]) Spätere Stellen bei Vollmöller, Kürenberg und die Nibelungen S. 18 f., E. Schmidt S. 97 f.

Konjektur Haupts, durch die an dieser Stelle der zweisilbige Auftakt beseitigt werden soll.

Während also für das Elsass nichts spricht, weisen die innern Gründe mit aller Entschiedenheit auf Oesterreich hin. Es kommt bestätigend hinzu, dass in diesem Lande bis in das 15. Jahrhundert ein weitverbreitetes Geschlecht von Hagenau geblüht hat, von dem im 12. Jahrhundert zahlreiche Glieder nachweisbar sind. v. d. Hagen hat MS IV, S. 487f. seinen Bemerkungen über Reinmar von Zweter Mitteilungen über einen österreichischen und einen bayrischen Stamm von Hagenau vorausgeschickt, die er freilich ganz verworfen und ohne Beziehung auf Reinmar verwertet. Dieser Umstand hat es wohl veranlasst, dass dieselben in ihrer Bedeutung bisher nicht gewürdigt sind.

In der Einleitung widerruft v. d. Hagen seine frühere Zustimmung zu Docens Deutung der Nachtigall von Hagenau auf Reinmar: „Die nähere Einsicht der bayrischen und österreichischen Urkunden gewährt fast die Ueberzeugung, dass dieser Dichter nicht von Hagenau im Elsass, sondern von dem in den Donaugegenden des Inns und der Enns weitverbreiteten freiherrlichen Geschlecht von Hagenau stammt und eben der unter dem Namen Leutold von Seven wohlbekannte Dichter ist". Ein Glied des bayrischen Stammes, Leutold von Hagenau, urkundlich schon 1147—48, schenkt durch die Hand seines Sohnes Leutold an das Kloster Weihenstephan unter Abt Reinbot all sein Besitztum im Dorf Sewen zum Seelgeräte für sich, seine Söhne, seine Brüder und seine ganze Verwandtschaft unter der Bedingung „*ut ipse sumptibus illius, quamdiu viveret, potiretur et sic demum illo viam universae carnis ingresso in communem usum monasterii recolligeretur*. Dieser ältere Leutold, Besitzer und nach der genannten Schenkung Nutzniesser eines Gutes in Sewen, soll nun nach diesem Ort genannt sein, so dass er also der Minnesänger Leutold von Seven und zugleich die Nachtigall von Hagenau wäre. Er ist, von andern abgesehen, dafür viel zu alt, sein Sohn Leutold aber, der eher in Betracht kommen könnte, besitzt Sewen nicht mehr. Auch werden beide in den v. d. Hagen angezogenen Urkunden nie anders als Hagenau genannt. Doch es lohnt nicht Behauptungen die auf einer so zweifellos falschen Voraussetzung beruhen

weiter zu widerlegen. Hätte auch der Wechsel der Namen wirklich stattgefunden und wäre der in der Urkunde bezeichnete Leutold wirklich der Dichter Leutold von Seven, seine Gedichte könnten doch nicht die der Nachtigall von Hagenau sein. Auch wenn man auf Grund der bekannten Strophe Reinmar des Fiedelers (Bartsch LD[1] 125) annehmen wollte, dass gerade von ihm besonders viel verloren sei, die Art der erhaltenen Gedichte verbietet es ihn vor Walther anzusetzen (Wackern. LG[2] 309,5). Der einzige, auf den Gottfrieds Bezeichnung wirklich passt, ist Reinmar; er hat, wie jetzt allbekannt ist, jene leitende Stellung eine Zeit lang wirklich eingenommen. Aus innern Gründen mussten wir seine Heimat nach Oesterreich setzen. Es wird also nicht der bayrische, sondern der österreichische Stamm der von Hagenau hier in Betracht kommen.

Ueber die Verwandtschaft der beiden Stämme steht bis jetzt nichts fest; der österreichische war jedenfalls sehr ausgebreitet. Derselbe besass 2 Burgen Hagenau, die eine in der Nähe von Passau, also nicht weit von der Stammburg der Herren von Eist und der von Kürenberg, die andere bei St. Pölten. Der älteste, den ich erwähnt finde, ist Hartwicus de H. aõ 1088 als Zeuge im Urkundenbuch für Oesterreich ob der Enns Bd. 2. Die Nachrichten v. d. Hagens kann ich nur wenig erweitern. Einige Notizen über das Geschlecht finden sich bei Hund, bayr. Stammenbuch 1, S. 219 und bei Wissgrill, Schauplatz des landsässigen niederösterreichischen Adels IV, 35—38. Eine Anfrage beim Landesarchiv zu Linz ergab, dass sich zwar in dem manuscriptum genealogicum des Reichard Strein von Schwarzenau nur wenige Worte finden, aber im Urkundenbuch des Landes ob der Enns sind von 1088—1279 9 Glieder des Geschlechts als Zeugen erwähnt, die sich meist auch bei v. d. Hagen finden. Ich füge zu dessen Notizen hier hinzu: in Preuenhubers Annales Styrenses ein Wernerus de H. 1186, Zeuge in einer Urkunde Herzog Ottokars von Steyermark. Wissgrill a. a. O.: Hartwic von H. und Leutgardis seine Gemahlin verschafften zu ihrem Seelenheil und jährlichen Messen ein Gut und Grundstück in Ober-Tern von jährlich 4 Talent dem Kloster U. L. Frau zu Garsten, welches Vermächtnis Chunrad, Erchinbert und Sigefried, ihre Söhne, Gebrüder von Hagenaue, Anno Domini 1168 ausgerichtet haben (Cod. Tradit.

Monast. Garsten mscr.) Der hier erwähnte Hartwic ist nicht identisch mit dem in einer Urkunde bei v. d. Hagen erwähnten, der kinderlos starb. Das Geschlecht war also noch ausgebreiteter, als man nach seinen Mitteilungen schliessen sollte. Hund erwähnt noch einen „Syfridus Marscalcus de H., testis in Kaiser Heinrich VI. Brief zu Tegernsee anno 1193.“[1]) Eine klare Einsicht in den Zusammenhang des Geschlechte und der einzelnen Glieder habe ich nicht gewinnen können. Ein Reinmar findet sich unter den bisher nachgewiesenen Gliedern nicht[2]), doch ist auch bis jetzt ausser durch von der Hagen, wie es scheint, noch nicht nach ihm gesucht worden. Daran aber kann kaum ein Zweifel bestehen, dass Oesterreich auch diesen hervorragenden, ja für die Ausbildung des Minnesanges Epoche machenden Dichter als einen seiner Söhne in Anspruch nehmen kann. In dem Klagelied auf den Tod Leopolds VI. MF 167,31, der ältesten Totenklage, verherrlicht Reinmar seinen eigenen Fürsten.

Vielleicht war es für die Stellung Walthers von Einfluss, dass Reinmar ein Glied eines alten und reichen österreichischen Geschlechtes war. Als solches hatte er natürlich in der höfischen Gesellschaft eine viel festere Position als sein Gegner. Es kam also zu der Verschiedenheit des Charakters noch die der sozialen Stellung hinzu. Darauf wird man natürlich Walthers Gegnerschaft nicht zurückführen, wohl aber hilft es erklären, dass Walther gegen Reinmar eine Zeit lang am Wiener Hof unterlag. Viel wichtiger aber ist jedenfalls das Ergebnis, dass Reinmar nun die Brücke bildet von der einfachern altöstereichischen zu der spätern, durchgebildeten Kunstlyrik.

---

[1]) Die betreffenden Notizen verdanke ich der Freundlichkeit der Herren Staatsarchivar Dr. Becker in Koblenz, Bibliothekar Dr. Markgraff in Breslau, Landesarchivar Dr. Krakovizer in Linz.

[2]) Des Namens wegen sei an Bischof Regimar von Passau 1121—38 erinnert.

Kap. II.

Das Reinmar-Ruggesche Liederbuch.

Noch über eine zweite Schwierigkeit müssen wir hinwegkommen, bevor wir dazu übergehen können, die Entwicklung der altheimischen Lyrik zu verfolgen. Dieselben Lieder, welche C und B, zum Teil auch A Heinrich von Rugge zuschreiben, sind in C auch unter Reinmars Namen überliefert. In MF stehen alle diese Lieder unter Rugge und E Schmidt hat in dem oben citierten Buch „Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge“, QuF IV sogar versucht weitere Interpolationen ruggescher Strophen in der Liederreihe Reinmars, welche C überliefert, nachzuweisen. So interessant und fördernd einzelne Bemerkungen Schmidts sind, so haben doch, so viel ich sehe, seine Resultate niemanden überzeugt, ja es sind mehrfach entschiedene Zweifel erhoben worden, ob denn überhaupt das, was die Handschriften Rugge zuschreiben, diesem auch wirklich gehöre. Eine ganze Reihe von Strophen zeigt im Bau und Inhalt grosse Einfachheit und Altertümlichkeit und erinnert an Strophen Dietmars und die älteste Lyrik Reinmars, andere zum Teil wesentlich abweichend in Inhalt und Sprache, zeigen eine Fülle von formalen Künsten, wie sie kaum einem der ältern Lyriker eigen ist. Demgemäss hat Paul eine Scheidung der einzelnen Bestandteile des Liederbuchs versucht und die einen Reinmar, die andern Rugge zugewiesen (Beiträge II, 487 f.). Allerdings erklärt er nicht, wie bei seiner Annahme die eigentümliche Zusammensetzung des Liederbuchs entstanden sein könne. Wesentlich von der Betrachtung des Strophenschemas ausgehend glaubt auch Wilmanns in einer Rezension des Schmidtschen Buches (Anzeiger f d A I, 154 f.) Rugge einen Teil und zwar gerade den altertümlichsten der in MF ihm zugewiesenen Strophen ab- und Reinmar zusprechen zu müssen. Dass die Frage noch nicht zum Abschluss gekommen ist, erkennt man daraus, dass Burdach a. a. O. S. 190 wieder im wesentlichen die Verteilung der Lieder, wie sie in MF vorgenommen ist, verteidigt. Wenn jener altertümlichere Teil der Strophen Rugge wirklich gehört, so zählt auch er zu den Dichtern, die wir nach dem Plan dieses Buches speziell zu

behandeln haben. Hierüber müssen wir im Folgenden Klarheit gewinnen.

Zunächst das Strophenschema. C¹ bezeichnet die Strophenreihe unter Rugges Namen, C² die derselben Handschrift unter dem Reinmars.

Töne	MF	C¹	C²	B	A	
I	99, 29	1	188			
	100, 1	2	189			
	100, 12	3	190			
	100, 34	4	191			
II	101, 7	5	192			
III	110, 8		193			
IV	101, 15	6				
	101, 23	7				
	101, 31	8				
V	102, 1	9				
	102, 14	10				
VI	102, 27	11				
	102, 34	12				
VII	103, 3	13	194	1	14	Leut. v. Seven
	103, 11	14	195	2	12	"
	103, 19	15	196	3	13	"
	103, 27	16	197	4		
VIII	105, 15		[169]	5		
	105, 24	17	[170]	6		
IX	106, 24	18	198	7	1	Heinrich d. riche
	106, 34	19	199	8	2	"
	107, 7	20	200	9	3	"
	107, 17	21	201	10	4	"
X	107, 27	22	202	11	5	Heinr. v. Rucche
	107, 35	23	203	12	6	"
	108, 6	24	204	13	7	"
	108, 14	25	205	14	8	"
VIII	103, 35		[163]	15	49	Reinmar
	104, 6		[164]	16	50	"
	104, 15		[165]	17	51	"
XI	108, 22	26		18	56	"
	108, 30	27		19	57	"
	109, 1	28		20	58	"
I	100, 23	29	206	21		
III	110, 17	30	[186]			
	109, 36	31	[187]		48	"
XII	110, 26	32		22		
	110, 34	33		23		
	111, 5	34				

Sehen wir zuerst, was sich aus der Vergleichung des Strophenbestandes in den einzelnen Handschriften ergiebt.

Aus dem Schema ersieht man, dass vor dem Beginn von B in C[1] eine Reihe von Strophen steht, die sich zum Teil auch in C[2] findet. Sind diese Strophen ein späterer Vorschub zu dem ursprünglichen Liederbuch, das mit B1 beginnt (E. Schmidt), oder sind in B die ersten Strophen ausgefallen (Wilmanns und Paul)? Das letztere ist, wie Wilmanns bemerkt, wahrscheinlicher, denn die 5 ersten Strophen finden sich in C in gleicher Folge und am Ende des Liederbuches findet sich in C[1]29, C[2]206, B21 eine allen drei Handschriften gemeinsame Nachtragsstrophe zu dem ersten Ton. Diese Annahme wird, wie wir vorgreifend bemerken, dadurch unbedingt notwendig, dass nach den Varianten zu schliessen beide C den bessern Text bieten und B von ihnen abhängig, also jünger ist.

Wieviel Strophen sind nun aber in B ausgefallen? Wilmanns und Paul nehmen an, die 5 ersten, die in beiden C gemeinsam stehen. Ich meine, man wird auch eine 6., die jetzt nur in C[2] überliefert ist (193), dazunehmen müssen. Es folgen nach den 5 gemeinsamen in beiden C verschiedene Strophen, in dem ersteren 7 in 3 verschiedenen Tönen, in dem 2. die oben bezeichnete einzelne. Man hätte also in beiden Liederbüchern an derselben Stelle ohne erkennbaren Grund Strophen eingeschoben; denn die betreffenden Strophen sind den 5 vorhergehenden im Ton weder gleich noch ähnlich; auch besondere Beziehungen des Inhaltes finden nicht statt. Einen Einschub, für dessen Stellung es weiter keine Gründe giebt, kann man bei einer einzelnen Handschrift allenfalls gelten lassen, hier aber ständen wir vor einem doppelten Zufall, der unabhängig in beiden Handschriften an derselben Stelle eingetreten wäre. Gehört aber die 6. Strophe in C[2] ursprünglich mit zu dem gemeinsamen Gut, so ist sie in C[1] an der Stelle, wo 7 neue Strophen eingeschoben wurden und vielleicht in Folge der Verwirrung, die dadurch entstand, ausgefallen, Die Vermutung wird dadurch bestätigt, dass C[1] gegen Ende des Liederbuches 2 Nachtragsstrophen, 30 und 31, zu der 6. Strophe, dem 3. Ton bringt. Die 2 Strophen gehören, wie Wilmanns und Paul und selbst Burdach zugeben, Reinmar, unter dessen Namen sie auch sonst überliefert sind. In C[1] aber gerieten sie wahrscheinlich deshalb

in das Ruggesche Liederbuch, weil in diesem sich schon eine Strophe des Tons fand, die 6., die dann später durch ein Versehen ausfiel.

Ob in B bloss die bisher besprochenen 6 Strophen oder auch noch die weiteren 7, welche das erste C allein hat, ausgefallen sind, lässt sich nicht sicher ermitteln.

Als der ursprüngliche Bestand des allen 3 Rezensionen zu Grunde liegenden Liederbuches kann, wenn man den korrumpierten Anfang ausser acht lässt, nur das gelten, was in allen Handschriften erhalten ist. Es gehörten dazu also nach dem Strophenschema zu urteilen ausser den 3 ersten Tönen der 7., der 9., der 10., und vielleicht die Nachtragsstrophe zum 1. Ton MF 100,23, vielleicht auch ferner die 2. Strophe des 3. Tons 105,24, die mit Absicht in C^2 ausgelassen sein könnte, weil sie schon früher als Strophe 170 mitgeteilt war. Dazu wäre dann als Nachtrag B 15—17 und B 5 gekommen. An der Stellung von B 15—17 hat Burdach S. 191 Anstoss genommen. Die 3 Strophen sind keineswegs beliebig in die vorhandenen eingeschoben, denn der vorausgehende 10. Ton ist zum Verwechseln ähnlich; es konnte dem Schreiber also sehr leicht der kleine Irrtum vorkommen, dass er die 3 Nachtragsstrophen neben die nahe verwandten B 11—14 schrieb, anstatt neben den ganz gleichen Ton B 6 oder ans Ende des Liederbuches.

Auch die 3 Strophen des 11. Tones MF 108,22 f. gehören nicht zu dem ursprünglichen Bestand des gemeinsamen Liederbuchs, denn sie fehlen in C^2. Oder sollte man etwa annehmen dürfen, dass die 3 Strophen in dieser Handschrift ausgefallen wären? Das ist jedenfalls sehr unwahrscheinlich. Die Sammler hatten, wie Wilmanns betont, das Bestreben ihre Liederbücher zu vervollständigen, Möglich ist es dabei, dass der Schreiber aus Versehen einmal eine Strophe ausfallen liess, aber 3 Strophen konnte er doch wohl nicht übersehen. Eingeschoben können sie freilich nicht sein. Sie haben im Ton gar keine Verwandtschaft mit den vorhergehenden Strophen, und es folgt auch nur eine Strophe, die anscheinend zu dem gemeinsamen Grundstocke gehört, die Nachtragsstrophe zum 1. Ton 100,23. Wie sollte ein Schreiber darauf verfallen sein, gerade vor der letzten Strophe noch einen Einschub zu machen? Viel wahrscheinlicher ist die Annahme, dass 100,23 getrennt in C^1, B

Die bisherige Untersuchung hat uns zu Ergebnissen geführt, die im wesentlichen mit denen Pauls übereinstimmen. Nach seinen Ausführungen schien es mir lange überflüssig, den Gegensatz, der zwischen dem reinmarischen und dem ruggeschen Teil unseres Liederbuches besteht, auch auf dem Gebiet der Metrik und des sprachlichen Ausdrucks nachzuweisen. Die folgenden Kapitel setzen bis zum Jahr 1189, in welchem der Kreuzzug Barbarossas eine Vermischung herbeiführte, überall diesen scharfen Gegensatz zwischen westdeutscher, romanisierender und altheimischer Lyrik voraus, der nicht besteht, wenn das Reinmar-Ruggesche Liederbuch im wesentlichen Rugge zuzuweisen ist. Neuerdings aber hat Burdach es versucht, 103,35—106,22 aus inneren Gründen Reinmar ab- und Rugge zuzusprechen. Daher wollen wir, um die Basis unserer weiteren Untersuchungen vollständig zu sichern, wenigstens an einigen Punkten der Metrik, des Ausdrucks und des Inhalts den Gegensatz der beiden Teile nachweisen.

Unreinen Reim hat Rugge 107,17 f. *verzagen, tragen, haben, klagen, sagen* und 108,27 f. *genuoge* : *truobe*; zu verwerfen sind in MF 107,2 und 111,2. Zwei weitere Fälle, die Paul im Leich nach der Handschrift annimmt, 99,12 und 99,18 sind mir wenigstens nicht gesichert. Vokalisch unreiner Reim kommt nicht vor (102,16 von Haupt gebessert).— In Reinmars Anteil findet sich 103,20 f. *wîp* : *lît*, was, nach Haupt in den Anmerkungen gegen diesen beweist. Ich kann mich nicht mit Bartsch und Regel auf 182,18 f. *lîp* : *gît* berufen, denn dieses Lied ist sicher nicht echt. In späterer Zeit hat Reinmar nichts Aehnliches, aber warum sollte er in seiner ältesten Zeit den konsonantisch unreinen Reim nicht einmal verwandt haben? Strophenbau und Inhalt aber beweisen, dass das Lied zu seinen ältesten gehört. Vokalisch unrein bindet Reinmar *ă* : *ā* 103,31 f. und 103,36 f., auch später noch: 109,19; 160,39; 189,9 f.

Klingender Reim ist bei dem romanisierenden Dichter sehr beliebt, von 6 Tönen hat er ihn in 5 und zwar im Aufgesang und Abgesang; er überwiegt sogar den stumpfen. — Reinmar bevorzugt bekanntlich den stumpfen Reim; klingender kommt in 6 Tönen nur einmal, und zwar im Abgesang von 110,8 vor. Klingenden Reim im Aufgesang und Abgesang hat Reinmar in

all seinen Tönen nur dreimal, in 166,16; 186,19; 160,6, alle drei später Zeit angehörig.

Reicher Reim ist bei Rugge auch auf Silben gestattet, die die den Begriff tragen 107,20 und 26 *benaeme: vernaeme*, im Inreim 110,37 f. *lîbe* : *belîbe* und völlig gleich 102,4 f. *frî* : *frî*, alle Fälle bei mehrfacher Reimbindung. Der österreichische Dichter gestattet sich ihn ausser dem nicht ganz gesicherten 191,7 (v. 18 f. *kan* : *bekan*) nur auf Bildungssilben. In unserm Liederbuch kein Beispiel.

Rugge liebt wie die Romanen Reimhäufung. In 102,27 und 106,24 hat er fünffachen Reim, in 110,26 dreimal vierfachen. Reinmar verschmäht solche Künste; nur im Abgesang liebt er zum Strophenabschluss dreifachen Reim wie hier in 110,8; Durchreimung kommt bei ihm in unserm Liederbuch nicht vor, überhaupt nur dreimal 154,32; 191,7; 193,22.

Rugge hat ausser Jamben und Trochäen auch Lieder in Daktylen wie die andern Westdeutschen, 101,15 und 108,22, die Reinmar immer verschmäht; vielleicht nur in 154,32 einzelne daktylische Verse.

Rugge gestattet Synkope der Vorsilben, 98,16 und 106,37 *gnâde*; 96,23 *drumbe*; bei Reinmar weder hier noch sonstwo etwas der Art; denn 189,30 *gêret* in einem sehr späten Lied kommt wegen des Vokalanlautes im Stamm kaum in Betracht.

Am evidentesten ist der Gegensatz im Strophenbau. Mit Recht hebt Paul hervor, dass alle Reinmar zufallenden Töne auf eine Grundform zurückgehen; dieselben sind mit den Reinmar sonst zugeschriebenen Tönen nahe verwandt; 99,29, selbst eine Fortbildung von 103,35, wird in derselben Weise in 187,31 fortgebildet. Mit den ruggeschen Tönen dagegen haben die Reinmar gehörigen nicht die geringste Verwandtschaft. Jene sind nicht aus einer Grundform abzuleiten. Es stehen sich hier geschlossen 2 Formationen gegenüber, die völlig mit den Gruppen zusammenfallen, welche die Kritik der Ueberlieferung ergab, die eine aus einfachen altheimischen Tönen gebildet, wie sie sich ähnlich bei Dietmar und bei Reinmar finden, die andern romanisierend und in einem Uebermass von formalen

Künsten schwelgend.[1]) Ein solches Zusammentreffen als Zufall ist undenkbar. Die Unmöglichkeit Rugge die erste Gruppe zuzuschreiben, wird noch evidenter dadurch, dass mit Ausnahme von Veld. 65,13 und 67,9, in denen Reinmars Ton 103,3 angewandt wird, keiner der romanisierenden Dichter daran denkt, auf die altheimischen Formen zurückgehen und sie fortzubilden. Sie suchen ihren Ehrgeiz gewöhnlich in ganz andern Dingen, als so einfachen Formen zu genügen. Das gilt vor allen Dingen von dem formgewandten Reimkünstler Rugge, wie wir ihn aus der 2. Gruppe kennen. Rugge lässt sich denn auch in keiner Weise einleuchtend in die Entwicklung der Lyrik einreihen, wenn man ihm so disparate Elemente zuweist.

Dass in der Reinmar zufallenden Gruppe mehrere Strophen Naturempfindung zeigen, wird man jetzt wohl kaum mehr als Argument gegen ihn gelten lassen. Vgl. Paul 508, Becker Germ. XXII, 78.

Dass die Strophen des Tons 103,35 Rugge gehören, sucht Burdach S. 192 su erweisen, aber, wie mir scheint, mit sehr wenig Glück. Am wenigsten Gewicht möchte er auf die Einstrophigkeit legen, er hätte aber besser gar keines darauf gelegt, denn bei Reinmar sind nicht blos 153,5—154,4, also 4 einzelne Strophen, in demselben Tone gedichtet, sondern auch die folgenden 3: 154,5, v. 14, v. 23. Dass diese ein zusammenhängendes Ganze bilden, darauf weist nichts hin. Die 3 Strophen 150,1 f., die 2 151,1 f. erkennt Burdach selbst als unverbunden an. Reinmar kennt in seiner ältern Zeit überhaupt nur einstrophige Lieder. Entscheiden aber soll gegen Reinmar der gnomische Charakter der Strophen. Keine derselben ist ganz gnomisch, vier haben gnomische Elemente 103,35; 104,15, 104,24; 105,24. Das ist nun gerade eine Eigentümlichkeit Reinmars, der es mehr als die meisten andern Dichter liebt, einen allgemeinen Gedanken auf seine speziellen Verhältnisse

---

[1]) Alle Töne, die Rugge zufallen, zeigen romanischen Einfluss, auch 102,27, wo Paul (S. 494) ihn nicht anerkennt. Romanisch ist hier die Reimhäufung im Aufgesang, die Anreimung des Abgesangs an den Aufgesang und besonders die Häufung der weiblichen Reime. Ganz weiblich reimenden Aufgesang haben in älterer Zeit nur romanisierende Dichter.

anzuwenden, vergl. z. B. 150, 10; 153, 14 und v. 23; 162, 7; 162, 34 u. s. w. Nicht besser steht es mit den drastischen Ausdrücken, die Reinmar nicht gemäss sein sollen. Burdach ist hierin allzusehr von E. Schmidt abhängig. Er verzeichnet 104, 1 *gouches art*; 104, 2 *jage ein üppecliche vart*; 104, 6 *sol ich leben tûsent jâr*; 104, 14 *an dem hât haz bî nîde ein kint*; 104, 3 *tôren sinne*; 105, 36 *alsam die tôren alle tuont*. Ich notiere dazu einige Parallelen aus Reinmar, 160, 20 *tumber gouch*; 169, 23 *guoten liuten leit ich mîne hende, woldens ûf mir selben gân*; 171, 20 *ich stân aller vröiden rehte hende blôz* [1]); 157, 39 *nu lâze mich ir tôre sîn*; 202, 24 *nu wils mich zallen zîten triegen als ein tumbez kint*; 160, 39 und 170, 14 *sô grôz als umb ein hâr*; 169, 2 *obez ir etelîchem taele in den ougen wê* u. s. w. Zahlreich sind derartige Ausdrücke im Verhältnis zu der Menge der Lieder nicht, doch sind sie Reinmar, wie die angeführten Stellen beweisen, nicht fremd. Wenn sie im Ton 103, 35 etwas dichter stehen als sonst bei Reinmar, was beweist das, wenn dieser Ton eben einer der ältesten ist? Es ist überhaupt nicht richtig, einen Mann wie Reinmar, der eine beträchtliche Summe von Liedern geschaffen und also auch während einer langen Reihe von Jahren gedichtet hat, dessen Anfänge in die Zeit reichen, wo sich die Lyrik erst entfaltete, wie eine unveränderliche Grösse zu behandeln, bei ihm eine strenge Uebereinstimmung in allen Dingen zu erwarten. Wenn er meist trauert, so muss er darum doch nicht immer trauern, wenn er später konsonantisch rein reimt, so kann das in seiner Jugend anders gewesen sein. So ist auch, wie Burdach S. 44 selbst bemerkt, in seinen ältern Liedern der Ausdruck frischer, der Satzbau einfacher als später. Hier kommt indessen noch ein anderes in Betracht; ich wundere mich, wie Burdach übersehen konnte, dass von den angeführten 6 Ausdrücken 5 in den 3 ersten Strophen des Tons stehen, in den andern 8 nur einer. In diesen stehen sie also nicht dichter als auch sonst bei Reinmar. Jene 3 Strophen aber sind merkwürdiger Weise in BC und A immer zusammen, wie eine feste Gruppe überliefert. Das hängt vielleicht mit ihrer Entstehung zusammen. Es fehlen uns auch

[1]) In den Wörterbüchern finde ich keinen weitern Beleg als Nib-l 1066, 3.

sonst nicht Beweise, dass die Sprache des Dichters je nach der Lage, in der er sich befand, ein anderes Kolorit zeigt — vgl. besonders die Kap. V, 3 behandelten Lieder.

Alle Teile unseres Liederbuches, die Reinmar zufallen, finden im Ausdruck reichliche Parallelen in dessen Liedern. Es wäre überflüssig, das, was Paul in dieser Hinsicht S. 527 f. beibringt, noch zu vermehren; empfindet doch auch Schmidt S. 20 in den Strophen 100,1 u. 100,12 das so stark, dass er Nachahmung Reinmars annimmt. Nur ein paar Beispiele trage ich nach, die für den Gegensatz zwischen dem altheimischen und dem westdeutschen Dichter charakterisch sind, um so charakteristischer, weil sie zu den gewöhnlichsten Ausdrücken in der Poesie der höfischen Zeit gehören.

Glückliche Stimmung drückt Reinmar durch die Worte aus, er sei *hôhes muotes;* ähnlich *daz herze, der muot stât hôhe, hoehen* und das Adjektivum *hochgemuot.* Den romanisierenden Dichtern ist natürlich nicht die Sache, aber der Ausdruck fast völlig fremd; nur ganz vereinzelt taucht er auf, Hausen 44,27, 50,36, Rugge 110,32. Gutenburgs Leich, der Anhang zu Fenis Liederbuch in C und Hausen 54,1 f. bleiben in diesen Zusammenstellungen natürlich ausser Betracht. In der altheimischen Lyrik folgende Stellen: 4,14; 10,24; 14,27; 16,7; 36,24; 38,6 und 28. In den Reinmar gehörigen Strophen, die unter Rugge stehen, 103,27 und 37. 107,32; 108,13 und 20; 109,14. In Reinmars andern Liedern sehr oft 151,12; 151,28; E 335 zu Strophe 151,33; 153,6 u. s. w. Besonders seit sein Einfluss zu wirken beginnt, wird der Ausdruck eine Art von Stichwort. Im Nib-l liebt ihn besonders C mit seiner Gruppe — vergl. Bartsch Wörterbuch zu *hochgemuot*, *muot.*

Aehnlich verhält es sich mit *wunne, wunneclich,* das in der geistlichen Poesie häufig, für weltliche Zustände noch mehr als der vorige Ausdruck erst durch Reinmar recht in Kurs kommt. Bei romanisierenden Dichtern nur Hausen 43,10, Rugge 110,35; für die himmlische Wonne bei letzterm 2mal 97,26 und 98,12. In der altheimischen Lyrik 3,25; 35,17; 36,33; in dem reinmarischen Teil unseres Liederbuches 100,18; 103,27; 104,34. 108,6 und 15; ferner sonst 153,19; 154,19 u. s. w.; im Nib-l nach Bartsch im gemeinsamen Text 12mal; die erste Bearbeitung (I) scheint es nicht eigentümlich zu haben, denn 1680,3

ist irrig angeführt und 782,2 fehlt es in A; in der zweiten Bearbeitung kommen noch 7 weitere Fälle hinzu. Man sieht auch hier wie der Ausdruck stärker in Kurs kommt.

saelic und *saelikeit* für weltliche Zustände sind bei den romanisierenden Dichtern selten. Hausen 44,6; 45,24; Veld. 61,33. Rugge hat den Ausdruck in religiöser Bedeutung im Leich 5mal und noch einmal im Kreuzlied 102,21, sonst nicht. Auch der fromme Johansdorf meidet ihn (95,6 gehört ihm nicht an). — In der altheimischen Lyrik findet er sich 13,9; 35,18 (wahrscheinlich auch Reinmar gehörig, in demselben Ton wie 103,3), in unserm Liederbuch 100,1 und 12; 103,4; v. 15; 105,10; 109,33. Sonst bei Reinmar 150,11; 153,3, v. 16 u. s. w. Zu bemerken ist 176,5 *aller saelde ein saelic wîp*. Seit Reinmar wird der Ausdruck sehr häufig. Im gemeinsamen Text des Nib-l kommt *saelic* nur dreimal, *saelde* 2mal vor. Während der Bearbeiter der II. Gruppe sonst neu geprägte poetische Wendungen bevorzugt wie die obigen 2 Fälle zeigen, ist hier für ihn bei Bartsch kein Fall verzeichnet. Trotz seiner höfischen Tendenzen lag ihm wohl aus ähnlichen Rücksichten wie Johansdorf der Ausdruck nicht nahe. Von den 3 Stellen für *saelic* stehen übrigens 2 in Strophen, die von Lachmann für spätere Zusätze erklärt sind 694,3 und 1455,4 (Lachm. 640,3 und 1395), die dritte 2354,2 (Lachm. 2291,2) im 20. Lied.

Der Ausdruck *senen* ist bei den Ostdeutschen häufig. Er findet sich 12,6 *senelîche,* 17,4; 32,13; [34,21; 35,2 altheimisch, aber wahrscheinlich nicht aus früher Zeit]; 35,19; 35,25; 35,35; 36,22; 38,19. In Reinmars Strophen, die in MF unter Rugge stehen 100,32; 105,12 und v. 18, Reinmar 155,6, 158,3 und 30 u. s. w. Bei den Westdeutschen findet sich der Ausdruck nur in 5,27, wo er sehr verdächtig ist (Schmidt S. 102) und Rugge 111,2 *senelîche swaere.* Es ist bemerkenswert, dass gerade in dem Ton 110,26 drei durch Reinmar beliebt gewordene Ausdrücke vorkommen, die Rugge sonst nicht verwendet; v. 32 *hoehen*; v. 35 *wunneclîch* in weltlicher Bedeutung, 111,2 *senelîch*. Dieser Ton, der letzte des Liederbuchs, scheint auch der späteste des Dichters zu sein, in dem schon die Wirkung der Oesterreicher bemerkbar ist.

Das Angeführte wird genügen als Beweis, dass die Reinmar

zugesprochenen Strophen unseres Liederbuchs auch im Wortgebrauch mit der Art dieses Dichters stimmen, während Rugge auch in dieser Beziehung sich — abgesehen vom letzten Ton — als romanisierender, westdeutscher Dichter erweist.

Zum Schluss noch ein Nachtrag zum Ton 103, 35. Die Einzelstr. MF 6, 5, bei Niune, also unter herrenlosem Gut überliefert, ist von Haupt unter die namenlosen Lieder gestellt. Scherer D. St. II, 16 möchte das Lied der österreichischen Schule zuweisen und zunächst zu Dietmar von Eist stellen. Wir können noch bestimmter sagen: es ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Reinmar gedichtet.

Der Ton ist der von diesem Dichter so oft gebrauchte 103, 35. Der Reim *wîp* : *zît* ist wie bei Reinmar 103, 20 f. *wîp* : *lît*. Die epische Eingangsformel findet sich auch 203, 10, das nur in *e* überliefert, aber doch mit Wahrscheinlichkeit Reinmar zugesprochen wird. v. 7 *ê sich verwandelôt diu zît* erinnert an Dietmar 37, 30; doch finden sich ähnliche Stellen auch Rietenburg 19, 7, Rugge 107, 13, Neidhart 11, 12; 99, 1 f. Für unsern Dichter ist die Form *unverwandelôt* 196, 37 durch den Reim gesichert. — v. 9 *mich dünket winter und snê schoene bluomen unde klê swenne ich in umbevangen hân.* Das bezeichnet von einer andern Seite dieselbe Ueberlegenheit der Liebesempfindung über die Naturempfindung, die Reinmar auch später in seiner Trauer zeigt 188, 39 f. Aehnlich wie hier Dietmar 39, 35. Reinmar eigentümlich ist die Versicherung v. 12 *und waere ez al der werlte leit,* die wörtlich so wiederkehrt 164, 12 und mit leichter Variation 159, 26 *und waer ez al der werlte zorn.* Aehnliches findet sich in der ältern Lyrik nur in 2 Liedern, die unter Reinmars direktestem Einfluss stehen, 54, 29: *und waere ez al den friunden leit diech ie gewan*; 16, 12 *und laegen si von leide tôt.* In 16, 4 kehrt auch derselbe Vers wieder, der 6, 11 steht: *swenne ich in umbevangen hân.* Ganz in derselben Art wie unser Gedicht sind 103, 27 und 203, 10 gehalten; vergleiche auch die Frauenlieder 106, 15 und 151, 1.

Wir würden trotz der Gleichheit des Tons und mehrfacher sonstiger Beziehungen nicht wagen das Gedicht Reinmar zuzuschreiben, wenn die Ueberlieferung nicht eine indirekte Bestätigung lieferte. Die zwei Strophen, welche unmittelbar bei Niune vorausgehen, 44 und 45 gehören ihm nämlich ohne allen

Zweifel (MF 169, 9 und 21). Dadurch wird es denn sehr wahrscheinlich, dass auch 46, welches in einem seiner Töne gedichtet ist, ihm angehört.

Kap. III.

Die älteste ritterliche Lyrik.

Nachdem die beiden Haupthindernisse beseitigt sind, welche einer richtigen Ableitung der deutschen Lyrik im Wege standen, können wir unserer eigentlichen Aufgabe näher treten.

Dass die Lieder, welche unter Kürenbergs Namen uns überliefert sind, nicht irgendwelchen ausländischen Einflüssen ihre Entstehung verdanken, sondern in ihrer schlichten Einfalt und natürlichen Frische aus den kräftigen Erregungen eines lebensfrohen deutschen Gemütes erwachsen sind, kann als allgemeine Meinung betrachtet werden. Aber schon bei Dietmar von Eist gehen die Meinungen sehr auseinander. Gehört ihm alles das, was Scherer D. St. II S. 39 ihm lässt, so ist es zweifellos, dass schon in den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts die romanisierende Lyrik in Oesterreich eindrang und der altheimischen eine gefährliche Konkurenz machte. Mit Reinmar von Hagenau kam, so nimmt man an, die neue Modepoesie zur unbestrittenen Geltung und erst Walther kehrte in Folge der Reaktion seines natürlichen Gefühls gegen Reinmars geistreiche, aber gekünstelte Lyrik zur Volksmässigkeit zurück. So stellt sich in kurzen Zügen die bisherige Ansicht über die Entwicklung der Lyrik in Oesterreich dar.

Dem gegenüber wollen wir in den folgenden Kapiteln erweisen, dass ungefähr bis zum Kreuzzug Friedrich Barbarossas im Jahr 1189 die Lyrik in Oesterreich unberührt von den litterarischen Wandlungen am Rhein sich in voller Eigenart entwickelte. Mit dieser gewaltigen Heerfahrt hört ihre Abgeschlossenheit auf. Aber schon hat sie ein Zusammentreffen mit der westdeutschen Lyrik nicht mehr zu scheuen. Im Wettkampf mit der westdeutschen Lyrik behauptet sie, hauptsächlich durch Reinmars Verdienst, den Sieg. Einiges freilich entlehnt dieser von der rheinischen Kunst. Weil dieser

Dichter an der entscheidenden Stelle steht, wo westdeutsche und altösterreichische Lyrik zusammentreffen, so lässt sich auch an seinen Liedern mit Sicherheit erweisen, was jeder von beiden Richtungen zukommt.

In den drei nächsten Kapiteln werden wir sehen, dass eine eigenartige metrische Technik die drei österreichischen Dichter verbindet und von den westdeutschen streng abscheidet. Mit den Kürenbergliedern ist natürlich zu verbinden, was sich sonst noch von alten Liedern in Langzeilen findet. Bei Dietmar wird sich auch das Sachliche von der Erörterung nicht ausschliessen lassen, da erst entschieden werden muss, was als sein Eigentum gelten kann. Auch im 5. Kapitel wird es bei der Besprechung einiger Lieder Reinmars mitreden müssen; im wesentlichen aber ist die Gruppierung, welche wir hier vornehmen, auf die Beobachtung der metrischen und sprachlichen Eigentümlichkeiten und die Entwicklung, die sich auf diesen Gebieten geltend macht, basiert. Alle formalen Merkzeichen könnten freilich eine feste Ueberzeugung nicht bewirken, wenn sich nicht im Inhalt derselbe Zusammenhang und dieselbe Durchsichtigkeit der Entwicklung offenbarte. Wie in dieser Beziehung die altheimischen Dichter unter sich verbunden sind und von den westdeutschen abweichen, das wollen wir im 6. Kapitel zusammenfassend darlegen.

1. Die Technik der Lang- oder Doppelzeile.

Die altösterreichische Lyrik geht, wie das erwartet werden muss, auch in der Form von der Epik aus. Die Grundlage aller hierhergehörigen Töne bilden die 4 Langzeilen der Nibelungenstrophe. Alle Gedichte welche auf diese zurückgehen, gehören einer in der Technik und dem Inhalt eigenartigen Schule an. Zu der österreichischen Schule gehören auch die Strophen des Burggrafen von Regensburg. Es mag immerhin wahr sein, dass auch in Bayern eine gleichartige Kunst bestand und der Ausdruck „altösterreichische Lyrik“ eigentlich zu eng ist, aber es ist jedenfalls nichts weiter aus diesen Landen erhalten als des Regensburgers 4 Strophen und auch von diesen scheinen nur die 2 letzten vor 1189 gedichtet zu sein. Die Lieder des Schwaben Meinloh sind zwar auch in altheimischen Formen gedichtet, aber sie weichen in der Metrik

doch erheblich von der österreichischen Lyrik ab, nicht bloss darin, was man auf den ersten Blick sieht, dass in ihnen 6 oder 8 Langzeilen zu einem Ganzen zusammengefasst sind. Nur 2 alte Lieder aus ritterlichen Kreisen sind in Reimpaaren verfasst, 37,4 und 37,18, zu denen dann Reinmar später noch 156,10 gefügt hat, wenn dieses nur in BC erhaltene Gedicht wirklich ihm angehört. Der fahrende Gnomiker Heriger gehört nicht mehr in diesen Kreis, da er aber in der Metrik manches Verwandte hat, werden wir auch ihn für einige Fragen berücksichtigen müssen.

Auf die fruchtlosen Versuche, das Mass der volkstümlichen Epik als eine Nachbildung des französischen Alexandriners zu erweisen haben wir keinen Anlass hier einzugehen. Welcher Einfluss immer wirksam gewesen sein mag, die Lyrik hat die Form aus der Epik genommen; wäre jene Ableitung auch richtig, für die Entstehung der Lyrik wäre fremder Einfluss damit noch nicht erwiesen. Unzweifelhaft aber scheint mir, dass, wie Scherer Z f d A XVII, 569 nach Müllenhofs Vorgang ausführt, die Langzeile aus den Reimpaaren abzuleiten ist. Im einzelnen freilich ist die dort gegebene Ableitung nicht ohne Bedenken. „Die in der Poesie des 12. Jahrhunderts so häufigen verlängerten Schlusszeilen der Strophen können, wenn sie bis zu 8 Hebungen heranwuchsen, durch eine Cäsur halbiert werden: Die erste Hälfte, das Stück vor der Cäsur, ist die Waise.“ Eine solche Zerlegung ist nicht wahrscheinlich, da die Schlusszeilen selten über 5 Hebungen hinausgehen (Koberstein[5] I, S. 117, Anm. 13). Neben der Verlängerung der Schlusszeile scheint eine 2. selbständige Form den Schluss zu bezeichnen darin bestanden zu haben, dass man unmittelbar vor demselben eine reimlose Zeile, eine Waise, einschob; so in der Moroltstrophe und dem Herigerton 25,13. In der geistlichen Poesie hat diese Zeile gewöhnlich den Reim der umgebenden Zeilen angenommen, so dass dreifacher Reim entstand, die Fahrenden aber, welche dreifachen Reim nicht kennen, stellen sie zu den umgebenden Zeilen in einen Gegensatz, klingende Waise zwischen stumpfes Reimpaar, stumpfe Waise zwischen klingende Reime. Es ist Müllenhofs und Scherers Verdienst, diesen Gegensatz, der für die Nibelungenstrophe längst festgestellt war, als allgemeines Gesetz erkannt zu haben

(a. a. O. und Scherer D. St. I, 284 f.) Hat unsere Ableitung Bestand, so ist es ungenau von Langzeilen und Cäsur zu sprechen. Was wir gewöhnlich Langzeile nennen, ist nichts anderes als 2 wirkliche Zeilen, die, indem sie in einem beabsichtigten Gegensatz stehen, zusammen zwar ein Ganzes bilden, aber im übrigen ihre selbständige Natur nicht verleugnen, weshalb wir sie richtiger Doppelzeilen nennen. Diese Selbständigkeit ergiebt sich aus mehreren Gründen.

Zunächst geht sie daraus hervor, dass die dreihebig klingende Waise mit der vierhebig stumpfen als keineswegs seltene Ausnahme wechselt, also mit ihr gleichartig ist. Es finden sich folgende Fälle von vierhebig stumpfer Waise: 4,15; Kür. 7,25; 8,15 *wilde bêr* (8,19 ist wohl mit Bartsch zu ändern), 9,29 *nu brinc mir her vil balde mîn ros*; 10,5; 10,17; verhältnismässig seltener sind sie bei Meinloh, 11,5; 12,1; 13,22; 14,22. Die Fälle, in welchen die letzte Silbe tieftonig ist oder zwar ein besonderes Wort, aber von geringerer logischer Bedeutung als das vorhergehende Wort 4,7 *wârheit* 12,18 *friuntschaft*; 7,6 *holt sî*; 15,5 *daz niht* sind dabei nicht mitzurechnen. Sie könnte hier sowohl als Hebung denn als Senkung zählen, die Logik der Doppelzeile spricht für letzteres. Dass sie nicht für gehoben gilt, sieht man auch daran, dass in diesem Fall die Senkung vor der letzten Hebung ausfiele, was diesen Gedichten sonst nicht gemäss ist. Wären die sogenannten Langzeilen durch Cäsur geteilt und es kämen ihnen 6 resp. 7 Hebungen zu, so müsste in den angeführten Fällen den 2. Halbzeilen je eine Hebung weniger gegeben werden. So ist es bei Dietmar 32,1 und 38,32, wenn man dort die acht- und siebenhebigen Verse durch wechselnde Cäsur zerlegt; dem Wechsel der Cäsur entspricht dann immer eine veränderte Verteilung der Hebungen auf die einzelnen Vershälften. Bei den Langzeilen aber übt es auf die zweite Vershälfte gar keinen Einfluss aus, ob die erste dreihebig klingend oder vierhebig stumpf schliesst.

Ferner wäre es nicht statthaft, dass die zweiten Halbverse zweisilbigen Auftakt zeigen, der natürlich nur im Anfang eines neuen Verses möglich ist. In der Lyrik gehören hierher: 3,23 und 12,21 *daz ist*; 4,8 *daz ich;* 13,4 *si geviel*; 15,6 *daz mir got*; 15,14 *diu ir lîp*; 3,20 *und diu*; 11,21 *und enbiut*; 8,22 *als der*

rôse. In MF werden diese Fälle durch verschiedene Mittel beseitigt, die 2 ersten durch die Synalöphe *dêst.* Diese aber ist in der altheimischen Lyrik bis 1190 wie im Nibelungenlied und der sonstigen volkstümlichen Litteratur nicht gebraucht worden (vergleiche den betreffenden Exkurs). Bei 3,20 und 11,21 nimmt Haupt Elision über die Cäsur an; auch diese ist unstatthaft, denn zusammengehörige Satzteile werden dadurch getrennt (*sô diu liehte rôse und* | *diu minne mînes man; nu tuoz durh dîne tugende und* | *enbiut mir eteslîchen rât.* Gerade die älteste Lyrik ist darin sehr streng, dass sie nie eng zusammengehörige Wörter durch den Vers trennt; vgl. auch Rieger in Plönnies Kudrun S. 271.

Am augenscheinlichsten zeigt sich die selbständige Natur der Waisen darin, dass sie in der Lyrik öfters doppelt erscheinen, so in 7,1; 11,1 und 15,1. Diese Doppelung lässt sich jedenfalls nicht aus fortschreitender Verlängerung und Teilung erklären, zumal da sie in 7,1 nicht am Schluss der Strophe auftritt.

Ein vierter Grund wird erst im Folgenden ganz deutlich werden: in der Lyrik wird der Ausfall der Senkung vor der letzten Hebung durchweg gemieden. Dies gilt ebenso für die ersten als für die zweiten Halbzeilen; also wurden auch jene als abgeschlossene Verse empfunden. Dasselbe zeigt sich auch bei der Beobachtung des Hiats. Auch diesen meiden Meinloh und die Oesterreicher gänzlich (siehe weiter unten). Sehr häufig aber ist der Fall, dass eine Waise mit tonlosem *e* schliesst und die folgende Zeile vokalisch anlautet, 3,19; 3,24; 5,11; 8,1 und v. 5 u. o. Hierin fand man also nichts Anstössiges, offenbar, weil die Vokale verschiedenen Zeilen angehörten.

Schliesslich spricht auch das für unsere Auffassung, dass vereinzelte Waisen in Tönen auftreten, deren Zeilen an Hebungen einander gleich sind, im Moroltston, in dem von König Friedebant (HMS I, 7), MF 6,5; 36,5; 99,29 Walther 8,4 u. s. w. Es ist gegen alle Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass hier die letzte Zeile (wenn man Waise und Reimzeilen zusammenfasst), ganz unvermittelt auf das doppelte der andern anwächst.

Wer diesen Gründen gegenüber doch daran festhalten wollte, dass ursprünglich in Liedern, die uns jetzt verloren sind, die Waisen durch Teilung von Langzeilen entstanden seien, der

müsste, wie mir scheint, doch zugeben, dass in den uns vorliegenden Denkmälern dieser Ursprung vergessen und sie als selbständige Verse behandelt sind. Für die weitere Ausbildung der Lyrik ist das von Wichtigkeit. Es war kein grosser Schritt, dass man später dazu überging, den reimlosen Zeilen auch Reime zu geben, aber dieser Schritt, wenn er anders aus eignen Impulsen und nicht nach anderweitigen Vorbildern gemacht wurde, war doch nur denkbar, wenn man die Waise als einen vollständigen Vers empfand. Statt von Langzeilen werden wir im Folgenden dem Sachverhältnis gemäss von Doppelzeilen sprechen.

Das Charakteristische an der Doppelzeile ist, wie Scherer a. a. O. erkannt hat, der Gegensatz im Geschlecht der Weise und der Reimzeile. Der klingende Schluss der Waise wird zwar wie auch sonst im deutschen Vers zu 2 Hebungen gerechnet, aber der Gegensatz zu dem stumpfen Versschluss ist schon klar erkannt und als Kunstmittel benutzt. Die höfische Lyrik, welche eine eigenartige Entwicklung nahm, hat denselben bald vergessen. Einzelne Doppelverse finden sich indessen späterhin noch häufig, vgl. Bartsch, Germ. II, 258 f., besonders bei Dichtern, welche volkstümliche Elemente nicht verschmähen, daher am häufigsten bei Neidhart, in ganzen Gedichten mehrfach beim Tannhäuser HMS II, 93[b] und 95[b]. Es ist bemerkenswert, dass gerade diese Töne des Dichters vorwiegend sich an die Didaktik der Fahrenden anlehnen. Str. 18 *hie vor dô stuont mîn dinc alsô daz mir die besten jâhen* klingt geradezu als eine breitere Umschreibung von Spervogel MF, 22, 9, in der direkte Anklänge nicht fehlen. Wie gerade die fahrenden Sänger vom Schlage Spervogels noch im 13. Jahrhundert die ältere Kunstweise kultivierten, zeigen die Töne der Heidelberger Freidankhandschrift HMS III, 468 q. ff. Trotz der Nachahmung höfischer Muster, die sich hier schon zeigt (Str. 8 = MF 203, 10. Str. 24 = Lachmann Walther 47, 16, auch unter Reinmars Namen in A. 27 überliefert, grammatischer Reim in Str. 6), bricht überall, wo überhaupt die Waise verwendet wird, der alte Gegensatz durch, ebenso in den dem jungen Spervogel zugeschriebenen Strophen MF 244 f. und in der Lehrdichtung *der künic Tirol lêret sînen sun* HMS I, 7a. Hier ist der einleitende Vers *ir herren, iu tuot ditz buoch erkant*

in der Moroltstrophe gedichtet, schliesst also mit klingender Waise und stumpfen Reimvers; ebenso aber auch die echten Verse der Lehrdichtung selbst. Die Unechtheit der Strophen 39—44 erkennt man ausser anderm auch daran, dass hier der Gegensatz aufgegeben ist. Das Kunstgesetz, auf dem die Nibelungenstrophe beruht, ist also bei den Fahrenden bis ins 13. Jahrhundert noch ausnahmslos, wo reimlose Zeilen auftreten, geübt werden. Bei der scharfen Sonderung der Stände ist es sehr wenig wahrscheinlich, dass die Fahrenden dies von ihnen befolgte Gesetz etwa von den lateinisch dichtenden Voganten entlehnt hätten, bei denen es sich mehrfach auch findet; vergl Schmeller Carm. bur. S. 155 de Phyllide et Flora:

anni parte florida
celo puriore
picto terrae gremio
vario colore etc.

Die verschiedensten Anzeichen weisen darauf hin, wie wi freilich hier nicht näher ausführen können, dass diese Vaganten wie die romanische Lyrik, so auch die deutsche vielfach nach ahmten. Ebensowenig kann angenommen werden, dass de lateinische Hexameter mit seiner Cäsur nachgeahmt werde Es ist schon an sich unglaublich, dass eine solche äusser Entlehnung sollte eine so ausnahmslose Geltung erlangt haben

Eine gewisse Schwierigkeit macht nur in der Nibelungenstrophe die Erklärung der dreihebig stumpfen Reimzeilen, die sonst, wie Lachmann zu den Nib. S. 5 betont, nur sehr selten in älterer Zeit vorkommen. Die richtige Erklärung giebt, wie mir scheint, Scherer Z. f. d. A. XVII, 570. Es war weit verbreitete Sitte, den Versschluss durch eine weitere Hebung oder durch eine Waise auszuzeichnen. In ersterer Art ist die Moroltstrophe gebildet. Die Nib-str. besteht aber schon ganz aus Doppelzeilen; eine zweite Waise findet sich zwar bei Kürenberg 7, 1 und Meinloh 11, 1 und 15, 1, aber bei den Lyrikern verdeckte die musikalische Begleitung den wiederholten Mangel des Reimes, in der Epik, welche diese entbehrte oder nur wenig hervortreten lassen konnte, war dies Mittel nicht wol anzuwenden. Es blieb also nur die Möglichkeit, entweder die letzte Reimzeile auf 5 Hebungen zu verlängern, oder die drei ersten auf drei zu verkürzen. Weshalb man sich für die zweite Möglichkeit entschied,

wird sich wohl nicht sicher ausmachen lassen; ich vermute, dass man sie bei dem Uebergang von den Reimpaaren zu der bequemern Form der Doppelzeilen wählte, um den Reim nicht zu sehr zurücktreten zu lassen. Das würde namentlich erklären, dass ausserhalb des Doppelverses dreihebig stumpfe Verse nicht vorkommen.

Die epische Strophe kann sich erst gebildet haben, als man ein sicheres Gefühl von der Verschiedenheit klingender und stumpfer Versschlüsse gewonnen hatte. Diese ist älter als gewöhnlich angenommen wird, sie findet sich ebensowohl bei Heriger als bei Kürenberg und es ist erweislich falsch, dass bei ersterem das tonlose *e* in MF durch den Accent gehoben wird, als ob hier stumpfe Reime vorlägen.[1])

Dass im 2. Spervogel- oder wie wir ihn lieber nennen, dem Heriger-Ton der Gegensatz von klingendem Reim und stumpfer Weise beobachtet ist, wird bei Kob. 1[5] S. 121 Anm. 11 bemerkt; vgl. W. Grimm, Geschichte des Reims 182; das verbietet die Annahme, dass in den Stollen das tonlose *e* gehoben werde. In allen 28 Strophen findet sich in den drei Schlusszeilen keine einzige Ausnahme, dagegen finden sich 10 mal in den 4 ersten Zeilen klingende Reime, wo man, wenn hier überhaupt ein festes Gesetz waltete, stumpfe erwarten sollte. Rechnet man hier die klingenden Reime als stumpfe mit altertümlich gehobenem *é*, so schreibt man dem Dichter zu, dass er in der ersten Strophenhälfte ohne Kenntnis des klingenden Reimes dichtete, während er im letzten Teil den Unterschied schon kennt. Dass hier wirklich klingende Reime vorliegen, beweist die Gleichheit der Vokale in beiden Reimsilben. Nur in der Strophe 30, 27 ist dieselbe nicht beobachtet: *waldes, goldes.* Hier mag man Hebung des Flexions-*e* annehmen. Da die Strophe an letzter Stelle steht, so ist sie vielleicht gar nicht von Heriger selbst gedichtet, sondern in der Sammlung nachgetragen und älter als die andern. Ich kann nicht, wie Bartsch a. a. O. Ungenauigkeit in der Beobachtung der Regel annehmen, dafür wird diese zu oft verletzt, während die klingenden Reime in der ersten Hälfte der Nibelungenstrophe seltene Ausnahme sind.

[1]) Mit besonderm Nachdruck versichert Gottschau Beiträge VII, 417: bei Spervogel ist es ohne allen Zweifel, dass er tonloses *e* im Versausgang als gehoben *verwendet.*

Die ganze Schwierigkeit entstand dadurch, dass man den Herigerton irrtümlich für dreiteilig hielt und demgemäss in den angeblichen Stellen eine feste Regelung des Reimgeschlechtes voraussetzen musste. Dass der Ton nicht dreiteilig ist, zeigt unwiderleglich seine Fortbildung im Spervogelton, in dem die 2 ersten Zeilen je 6, die 2 folgenden nur je 4 Hebungen haben. Diese Fahrenden lernten überhaupt die Dreiteiligkeit erst von den ritterlichen Lyrikern kennen. Nur den Schluss regelt Spervogel streng, die zwei ersten Reimpaare dagegen geniessen hier ganz dieselbe Freiheit im Bau wie in der Epik. Das zeigt sich ausser den Reimen auch noch im Ausfall der Senkungen; in den drei letzten Zeilen fällt die Senkung nur immer einmal, und zwar an fest bestimmter Stelle aus, im dreihebigen Vers nach der ersten Hebung, im vierhebigen nach der zweiten, im fünfhebigen nach der dritten. Die 4 ersten Zeilen dagegen kennen eine solche Beschränkung nicht; wir haben hier nicht selten Ausfall der letzten Senkung z. B. 28,1 f. *wirs hât : guot rât;* 30,6 f *bûman : ûf gân,* auch doppelten Ausfall 30,6; 29,20; 29,27. Der Ton ist also zweiteilig und besteht aus 2 mit epischer Freiheit gebauten Reimpaaren und einem in den Reimen und dem Ausfall der Senkungen streng geregelten Schluss von drei Zeilen. In der Fortbildung Spervogels hat sich dann auch der erste Teil des Tons strengerer Regel fügen müssen, aber die Zweiteiligkeit ist geblieben.

Bei Kürenberg liegt die Sache nicht so einfach; doch müssen auch bei ihm die Reime *bette : wecken* nicht als altertümlich stumpf, sondern als wirklich klingend betrachtet werden. Dass er den Unterschied schon kennt, zeigen die Waisen, die mit 6 Ausnahmen (10 Prozent) regelrecht klingend schliessen. Ich will mich nicht darauf berufen, dass diese Reime wie im Nib-l immer nur in der ersten Stophenhälfte vorkommen, wichtiger ist, dass in ihnen wie in denen Herigers mit Ausnahme der letzten Strophe die vorletzten Silben mitreimen. Das findet sich schon bei Otfried, aber bei dem konnten doch die Flexionssilben auch noch allein die Hebung tragen. Hier ist also die Flexionssilbe noch allgemein der Hebung fähig, wenngleich das häufige Mitreimen der Stammsilbe auf den Uebergang zum spätern klingenden Reim hinweist. Dieser

und in C^2 nachwuchs, also nicht mehr zum ursprünglichen Bestand gehörte. Das ist leicht möglich, weil sie bloss ein Nachtrag zum 1. Ton ist. Da der Ton in dem ursprünglichen Liederbuche vorhanden war, so hat das Nachwachsen der Nachtragsstrophe in den 2 Stämmen nichts Unwahrscheinliches. Die Strophe steht ja auch nicht in den 3 Handschriften an gleicher Stelle, sondern in C^2 folgt sie unmittelbar auf das gemeinsame Liederbuch, in C^1B dagegen kommt zuerst ein anderer Nachtrag, der 11. Ton. In dieser Beziehung täuscht leicht das äussere Bild der Strophenübersicht, indem es die Vorstellung erweckt, dass C^2 206 mit C^1 29 B 21 parallel stünde.

Das kürzeste der 3 Liederbücher steht jedenfalls der ursprünglichen Grundlage am nächsten; das aber ist C^2. In der Quelle von C^1 und B sind dann noch die 3 Strophen des 11. Tons 108, 22 f. und der eben besprochene Nachtrag zum 1. Ton nachgewachsen, anscheinend auch die Strophen des 12. Tons. Aber hier erhebt sich das Bedenken, dass C^1 dann unmittelbar vor dem letzten Ton die 2 Strophen 30 und 31 als Nachtrag zum 3. eingeschoben hätte. Wahrscheinlicher ist auch hier, dass der letzte Ton getrennt in C^1 und in B nachgetragen wurde. Ich bemerke vorgreifend, dass in Bezug auf die Lesarten das Verhältnis von B zu C^1 im letzten Ton ein anderes ist, als sonst in der Handschrift, wodurch die Vermutung eines getrennten Nachtrags bestätigt wird.

Man kommt mit der blossen Erörterung der Strophenverteilung und Stellung in den Handschriften öfters über blosse Möglichkeiten nicht hinaus. Genauern Aufschluss erhält man durch die Prüfung der Einzelüberlieferung. Bei der Wichtigkeit der Entscheidung für die Geschichte des ältern Minnesangs dürfen wir uns ihr nicht entziehen. Diejenige Handschrift wird die ursprünglichste sein, aus der sich die Lesarten der andern Handschriften als Aenderungen willkürlicher und unwillkürlicher Art am besten begreifen lassen. So selbstverständlich dieser Grundsatz ist, so ist er doch beim Ruggeschen Liederbuch, abgesehen von MF noch nicht durchzuführen versucht worden. Das Ergebnis einer solchen Prüfung, die die Textgestaltung in MF an mehreren Stellen ändern muss, ist überraschend und geeignet unsere Kenntnis über die Ent-

stehung und Bildung der Liederbücher weiter zu bringen. — Graphische Abweichungen der Handschriften bleiben natürlich als irrelevant unberücksichtigt.

1. Die 3 ersten Töne. Die 6 Strophen, welche die Urhandschrift eröffneten, sind in B verloren, in C¹ nur die einzige Strophe des 3. Tones. Die Vergleichung der 5 ersten Strophen in beiden C bietet nicht viel Verschiedenheit, aber doch genug, um zu entscheiden, welchem von ihnen die Priorität zukommt. Beiden C gemeinsam sind 2 falsche Zusätze 99,38 *iht;* 100,6 *vil wol* und eine Lücke 100,10, die in MF *ouch iemer* ergänzt ist. Abweichungen: in C¹ ist 100,38 mit 101,1 vertauscht. v. 101,11 und 12 C¹ und Haupt *in kunde an ir erkennen nie enkein daz dinc dazs ie begie,* C² *daz si.* Nach *nie* ist die nochmalige Verallgemeinerung von C¹ *ie* ohne Sinn.

Die 6. Str. 110,8 und ihre 2 Nachträge in C¹ 110,17 und 109,36 sind nur je in einer der drei Handschriften überliefert. Sie fallen mit den weiteren Strophen des Tones 109,9 nach ganz überwiegender Bezeugung Reinmar zu, wie jetzt allgemein anerkannt wird. Wir haben daher hier keinen Anlass näher auf sie einzugehen.

2. Der 4. 5. und 6. Ton, 7 eingeschobene Strophen, die nur in C¹ erhalten sind. 102,16 und 17 ist überliefert: *ez waer ein tumber wân dûhte mich des ze vil.* Die Aenderung in MF ist für die erste Zeile nicht gerade notwendig, aber doch ansprechend: *ich waer ein tumber man,* vergl. 96,1; v. 9; v. 18; 99,21. Die 2. Zeile ist sicher verderbt, denn es fehlt der Reim auf v. 21 *tuot.* Die weiteren Fälle von Reimlosigkeit, wo das Gesetz der Strophe den Reim verlangt, welche Paul S. 531 anführt, sind Korruptionen (108,28, 103,23 und 25.) Sehr häufig kommt dagegen der Fall vor, dass aus Unachtsamkeit der Reim aufgegeben wird, so 108,15, 110,29 und 31 in C¹, 106,35 in C². Demnach ist auch hier, wo nur die eine Handschrift C¹ den Text überliefert, eine Verderbnis wahrscheinlich. Haupts Aenderung *dûhte ich mich des unfruot* erscheint freilich gekünstelt und giebt auch nicht den Sinn der Ueberlieferung wieder. Die Verderbnis kann hier, wie der Reim v. 21 beweist, nicht von einer Aehnlichkeit des Wortbildes ausgegangen sein, es muss also ein ähnlicher Gedanke

dagestanden haben, den der unachtsame Schreiber, wie es ihm gerade in die Feder kam, ausdrückte. Ich schlage vor zu lesen: *dûhte ich mich des behuot;* vergl. den Schluss des Leiches: *se spâte ist ers behuot.*

3. Der 7. Ton, 4 dem gemeinsamen Stamm angehörige Strophen; die 3 ersten auch in A unter Leutold v. Seven, aber in anderer Reihenfolge. Beide C sind hier völlig identisch, B weicht etwas ab, stärker noch A.

v. 11 ist mit allen Handschriften zu schreiben *swenne,* entweder als zweisilbiger Auftakt oder mit versetzter Betonung *swennés mîn ouge niht ensiht.*

v. 9 beide C *ichn trûwe von leide den lîp ernern,* B *ichn trûwe vor leide den lîp erwern.* Der Ausdruck in C ist gewählter, ob er der ursprüngliche ist, lässt sich nicht feststellen. Haupt hat das Verbum aus C, die Präposition aus B genommen, ohne Grund, denn nach dem MW kommen zu *erwern vor* und *von* vor.

v. 23 und 25. v. 23 BC *manegen tac,* A *manege zît*; v. 25 C *als ich ie pflac,* B *als si mich hies,* A *alse si mich lie.* Nach Haupt scheint das Echte hier verloren, Paul a. a. O. 531 möchte A folgen, wodurch das Reimgesetz in dieser Strophe gestört wird. Paul nimmt an, und das war wohl auch Haupts Gedanke, dass C hier wie so oft geändert habe, um reinen Reim herzustellen. Es ist dabei nur übersehen, dass v. 23 auch B *tac* hat und dieses Wort also in der gemeinsamen Grundlage stand; diese aber hat, so viel wir wissen, nirgendwo unreine Reime zu beseitigen gesucht, sondern die Korrektur ging nach der Trennung der Grundlage in B und C ausschliesslich von dem Besitzer der letztern Handschrift aus. Giebt man aber v. 23 *tac* zu, so folgt v. 25 mit Notwendigkeit *als ich ie pflac.* Die Lesung von B *als si mich hies* giebt zwar einen Sinn, aber der Reim auf *tac* fehlt. Wenn man überhaupt Fälle, in denen das Reimgesetz einer lyrischen Strophe ganz aufgegeben wurde, anerkennt, so sind sie doch am Strophenende geradezu unglaublich. Ein Reimwort auf *tac* ist also v. 25 zu erwarten. Böte B v. 25 einen unreinen Reim, so könnte man seine Lesung gelten lassen, es bietet aber gar keinen. Es erklärt sich auch leicht, wie es entstanden ist. Wahrscheinlich war in der Vorlage *pflac* undeutlich geworden und es stand zu lesen *alse*

ich ie. Daraus ergänzte sich der Schreiber mit leichter graphischer Variation, was der Sinn zu fordern schien. — Was A hier überliefert ist ganz ohne Wert, denn es giebt nicht bloss den Reim auf, sondern v. 25 ist auch sinnlos. Die Aehnlichkeit seiner Lesart weist darauf hin, dass es aus B geflossen ist oder aus der Vorlage von B, deren undeutliche Schriftzüge es dann noch mit weniger Glück als dieses zu einem Satze ergänzte. Da hier der ursprüngliche Reim verloren war, so konnte v. 23 *zît* leicht mit *tac* wechseln, um so mehr, da die vorhergehende Zeile auf *-ît* reimt. Die Superiorität von C liegt hier klar vor.

v. 17. C *der schoenen muoz ich den strît,* B *muoz man ie,* A *der sol man.* In C findet Ausfall der Senkung statt, den für den einen der in Betracht kommenden Dichter, für Reinmar Paul erwiesen hat (S. 539, vergl. Burdach S. 5). Die Lesung von B glättet den Vers und macht den Gedanken trivialer. Der Sinn der Ueberlieferung in C hat etwas Auffallendes: der Schönen muss ich den Vorzug in allen guten Dingen lassen. Dass eine Frau mit den andern verglichen und über sie erhoben wird, ist ganz gewöhnlich, für die Vergleichung mit dem Dichter selbst habe ich keine ähnliche Stelle zur Hand. Jedenfalls lässt es sich begreifen, dass der Schreiber von B die Vorlage C änderte; enthält dagegen B die ursprüngliche Lesung, so ist die Entstehung von C unerklärlich. A, welches Haupt in den Text setzt, hat sehr leichten Fluss, aber eine freiere, volkstümliche Ausdrucksweise, welche erst später in der Lyrik häufiger wurde.

Der Charakter von A in diesen 3 Strophen ist überhaupt der, dass es seltene Ausdrücke durch häufige ersetzt und durch kleine Aenderungen den Versrhythmus und den Ausdruck leichter macht, aber den Sinn dabei öfters verletzt. v. 19 BC *mîn lîp von liebe mac ertoben.* Der Ausdruck giebt einen guten Sinn, doch ist *mac* in dieser Bedeutung nicht sehr häufig — vergl. MW II, 1 S. 7 „es ist Ursache, Veranlassung da", Lexer: „Recht und Ursache haben". A statt dessen *muoz,* das deutlicher und leichter verständlich ist. — v. 24 BC *si tiuret gar die sinne mîn*; A *vil der sinne mîn* scheint mir sinnlos zu sein. Der Gedanke ist derselbe wie Dietmar 33,26 *du hâst getiuret mir den muot*; *die sinne* überhaupt ganz gewöhnlich gleich *muot,* Ge-

sinnung; dazu passt kein partitiver Ausdruck, der hier zudem unwahrscheinlich ist, weil er die Macht der Minne abschwächt. — v. 16 BC *von ir ich grôze froïde hân*; A *von der* beseitigt die Inversion und macht den Satzbau leichter und gewandter. — Aehnlich v. 6 BC *diu,* wodurch der vorhergehende Relativsatz zu v. 6 gezogen wird; A *si.* Durch letztere Lesung wird der Satzbau verfeinert. — v. 23 BC *in mînem herzen,* A *an*; beides ist statthaft, vergl. Burd. S. 115. Die Ueberlieferung in A hat nirgendwo das Alte sicher bewahrt, dagegen hat es zweifellos Fehler v. 23, v. 25, v. 24, wohl auch v. 17 u. 19. Haupt hat also mit Unrecht den Text dieser Handschrift zu Grunde gelegt.

4. Der 8. Ton. Ueber die Priorität der 3 Handschriften ist hier nichts zu gewinnen, doch werden die Strophen der Vollständigkeit halber besprochen. B 5 = MF 105, 15 ist ein nachträglicher Einschub, von C an anderer Stelle im Zusammenhang unter Reinmars Namen überliefert. 105, 17 C *trûret,* B *zürnet,* so auch Haupt. Ersteres ist altertümlicher; es lässt die untergeordnete Stellung der Frau noch hervortreten. Auch der Zusammenhang verlangt *trûret,* wie die folgende Umschreibung des Ausdrucks zeigt: *und hât von mînen schulden leit.* — v. 18 C *diu liebe*, B *diu guote*; beides ist möglich, aber die Entscheidung von v. 17 giebt C grössere Autorität.

MF 105, 24 = B 6 C^1 17, C^2 170, gehörte vielleicht dem gemeinsamen Liederbuch an. Die Abweichungen der Handschriften sind unwesentlich.

MF 103, 35, 104, 6 u. 15 = B 15 — 17, ein Einschub von C unter Reinmars Namen im Zusammenhang mit andern Strophen des Tons gebracht; auch in A ist es Reinmar zugeschrieben. Dass die Strophen in B wirklich eingeschoben sind und nicht wie Burdach gegen Wilmanns behauptet, zum alten Liederbuch gehören, zeigt die Einzelüberlieferung in sofern, als sie hier in B sehr schlecht ist und anscheinend auf mündliche Tradition hinweist; in den Bestandteilen des ursprünglichen Liederbuchs ist sie trotz einiger Abweichungen von C immer ziemlich gut und setzt eine schriftliche Quelle voraus.

104, 1 CA *gouches,* B *tôren*, das v. 3 vorkommt und daher hier die Wahrscheinlichkeit gegen sich hat. v. 4 fehlt in B *minne,* ebenso v. 5 *ze friunde.* Der Anfang der 2. Strophe 104, 6 f ist in B rationalisierend umgestaltet; CA *sol ich leben*

tûsent jâr, B *solt ich leben . .*, also unwirklicher Kondizionalsatz; in Folge der Umgestaltung erhält B in v. 7 unreinen Reim *sîn : vrî.* v. 9 AC *sist aller wandelunge vrî;* die unverbundene Erklärung passt sehr gut zu dem sonstigen altertümlich kräftigen Ausdruck der Strophe; B hebt die Motivierung durch eine Partikel besonders hervor: *wan sist allez wandels vrî.* v. 12 B unverständlich *gar ze masse* statt *gar gemaeze,* v. 20 *der* statt *swer.* Eine Reihe kleinerer Abweichungen von AC, die nicht augenscheinlich falsch sind, übergehen wir. C hat hier die beste Ueberlieferung. Seine Lesung wird überall durch Uebereinstimmung mit A oder B geschützt, nur beseitigt es dreimal durch kleine Mittel den Ausfall des Auftaktes (103,36; 104,17; 104,21). A weicht wenig ab. Haupts Rezension scheint mir in diesen 3 Strophen überall das Richtige getroffen zu haben.

5. Der 9. und der 10. Ton. Wir fassen die beiden Töne zusammen, weil sie beide auch in A erhalten sind. Sie haben in A 2 Ueberschriften, der erste *Heinrich der rîche,* der zweite Heinrich von Rugge; der Besitzer von A kannte aber, wie das Verzeichnis der Dichternamen zeigt, die Identität der Namen. Die Reihenfolge der 8 Strophen in A ist ganz dieselbe wie in BC. A ist in allen 8 Strophen die beste Handschrift, der denn auch Haupt in den meisten Fällen folgt. B und beide C sind auch hier verwandt, aber in den 4 ersten Strophen ganz anders als bisher, B und C[1] stehen nahe zusammen, während C[2] einen aus ihnen abgeleiteten, aber auf das ärgste korrumpierten Text enthält; in den 4 letzten Strophen dagegen ist C[2] wie sonst überall C[1] und B überlegen.

Wir besprechen zunächst die 4 ersten Strophen, MF 106,24 — 107,26. Die Ueberlegenheit von A tritt vielfach hervor: 106,35 *an einem sinne,* BC[1] *an dem sinne;* 107,1 *liute,* BC falsch *werlte;* 107,6 hat es *noch* bewahrt, wo es in BC ausgefallen ist; 107,20 A *als ich nu bin,* BC falsch *als ich enbin,* 106,33 *verleite mich unstaete ab ir dekeine;* BC *verleitet mich ab dirre stete deheine;* passender auch 106,30 *danne ieman kunde wizzen zal* als BC *vinden.* Man wird demnach A auch da folgen müssen, wo die Lesart von BC an sich möglich wäre; 106,34 *in meneger zît,* BC *nu lange zît;* 107,6 *diu schoene,* BC[1] *diu guote,* 106,37 *ie,* BC *ir* 107,8 *ich trage,* BC *hân;* 107,12 *enbaere,* BC *verbaere* 107,22 *kaeme* BC *zaeme*

und besonders 107,2 *daz guot gewinne sint ein teil ze spaete,* BC[1] *daz guot gedinge wirt ein teil ze spaete,* C[2] noch weiter abweichend. Hier ist nicht unvollkommener Reim gebessert, wie Haupt wohl annahm, indem er BC[1] folgte, sondern guter Reim durch schlechte Ueberlieferung korumpiert. Derselbe Fall findet, wie auch Haupt annimmt, statt 106,35 in C[2] und 108,15, 110,29 und v. 31 und C[1]. Dass A im allgemeinen dazu neige, die Reime zu korrigieren, ist nicht erwiesen, das gilt, wie schon früher bemerkt wurde, nur für C und auch für dieses nicht durchgängig. So sind z. B. die spätesten Nachträge im Liederbuch Dietmars von Aist, 37,4 und 18 und 40,19 mit der Korrektur verschont geblieben, während alles andere sich modernisieren lassen musste. Auch an unserer Stelle hat der Besitzer von C den unreinen Reim, den eine schlechte Ueberlieferung ihm bot, nicht geändert, wie es überhaupt vereinzelte Fälle nicht beachtet zu haben scheint. Einige kleine Fehler von A 107,9 *sanfte* statt *sanfter* BC, v. 19 *muoz* statt *müeze* BC, v. 22 *huop* statt *hüebe,* BC und v. 26 der Ausfall von *und,* das gar nicht zu entbehren ist, mögen von einem spätern Schreiber herrühren und können das Gesamtresultat nicht ändern, dass BC in keinem wesentlichen Falle etwas Richtiges bewahren, das A nicht hätte. — C[2] teilt fast alle Fehler, welche BC[1] haben, es trifft nur einmal mit A gegen diese zusammen; 207,6 A und C[2] *diu schoene,* BC[1] *diu guote;* das Zusammentreffen ist sicher zufällig, da C[2] wie BC[1] unmittelbar vorher fälschlich *noch* auslässt. Es stammt also von diesen, wie die gemeinsamen Fehler zeigen, ab und vermehrt dieselben bedeutend. — 106,27 *tuo* (bei Haupt mit einem Fragezeichen); v. 31 schiebt es *allem* ein; v. 35 mit Aufgabe des Reims *an der gir,* dann schiebt es noch *eht* ein; v. 37 *wer das si mir;* 107,18 ganz abweichend *der mir niht wol enkême;* v. 19 *unstetes* (ABC[1] *staetez*) und *iagen,* v. 22 *wan solh gewin, der mir niht* . . . Gegenüber der sonstigen Sorgfalt, die C[2] in den übrigen Teilen des gemeinsamen Liederbuchs zeigt, sticht diese Fehlerhaftigkeit um so stärker ab. Diese erklärt sich nur durch mündliche Ueberlieferung; und zwar muss diese aus C[1] geflossen sein; mit B trifft es gegen C[1] nie zusammen, dagegen mit letzterm gegen B zweimal; 107,25 fehlt in beiden C und 107,26 werfen sie *noch* aus, das A und B

haben.[1]) Dass die 4 Strophen dem ursprünglichen Liederbuch nicht angehört haben können, dürfte bei diesem Sachverhalt evident sein. Ich bemerke vorgreifend, dass gerade diese Strophen in der Metrik, besonders im Strophenbau von dem sonstigen Bestand des gemeinsamen Liederbuchs gänzlich abweichen, dass sie ihrer ganzen Art nach Reinmar nicht angehören können, dagegen mit den Nachträgen, die Rugge zufallen, besonders mit 110,26 die engste Verwandtschaft haben.

Wir kommen nun zum 10. Ton. Auch hier ist A die beste Quelle. Seine Ueberlegenheit zeigt sich 108,2: CB schieben *und* ein, 108,4 lassen CB *sanfter* aus (B schiebt zur Ergänzung *lieplich* ein) und setzen es in den folgenden Vers, wodurch hier *staeten* verdrängt wird, v. 5 schieben sie *ob* ein; v. 19 schieben sie *guoter* ein, v. 21 umschreiben sie *mir* durch *mînen ougen.* Man wird aber die 3 Handschriften hier nicht aus A ableiten können, denn dieses hat auch Falsches, wo sie richtig überliefern 107,29 *lâzez,* BC *lâze si* (im Vers *lâzes*), 108,5 hat A *ein* vor *kaiser*; 108,12 und 13 weicht es ganz ab; hier giebt die Lesung von BC einen passenderen Strophenschluss, den auch Haupt aufnimmt; v. 18 hat A *ez* statt *er.* — Von den 3 Handschriften ist hier C^2 wieder die ursprüngliche; das zeigt sich 108,15, wo es mit A zusammentrifft *hüebe,* BC^1 *huop vil,* C^1 weicht von ihm und B ab 108,2, wo es *si* auslässt, 108,14, wo es *ie* einschiebt; 108,15, wo es *schal* statt *sanc* setzt und dadurch den Reim aufgiebt. B hat von der ursprünglichen Grundlage, wie sie C^2 repräsentiert, zwei Abweichungen (108,3 und 108,10).

6. Der 11. Ton, MF 108,22 f. Er gehört nicht mehr zum ursprünglichen Liederbuch, denn er fehlt in C^2. Der Ton findet sich auch in A Str. 56—58 unter Reinmars Namen; A hat an dieser Stelle dieselbe Quelle wie C (vgl. die Uebersichtstabelle bei Wilmanns a. a. O. 157) und unsere Strophe und noch eine andere sind nachträglich eingeschoben; Reinmars Name ist also

---

[1]) In 107,19 und 20 ist es nach der Interpunktion in MF unklar, wie ein *staetez herze* dazu beitragen könnte, den Dichter der Freude zu berauben. Ich setzte v. 20 hinter *bin* einen Punkt; *er* bezieht sich dann auf *nieman,* aus dem mit einer gewöhnlichen Ungenauigkeit ein positives Subjekt entlehnt wird. *der mich dâ von benaeme* gehört zum folgenden *er müeze zouberliste haben.*

unsicher bezeugt, ihm kann auch das Lied aus andern Gründen (Strophenbau, Daktylen) nicht gehören. B und C[1] bilden hier eine gemeinsame Rezension, wie die vielen gemeinschaftlichen Fehler beweisen, 108,22 *mit grimme wil* falsche Stellung, v. 23 *vil* ist zu streichen, v. 29 *noch geswîchet* falsche Stellung u. s. w. A hat oft das Richtige bewahrt, aber es hat auch Fehler, wo jene richtig überliefern: 108,25 *dise,* BC[1] *si*; v. 29 *friunden,* BC[1] *froïde*; v. 29 *danne* fehlt in A; v. 34 fehlt die erste Hälfte; 109,1 schiebt es *vil* ein; 109,3 *niht,* BC[1] besser *nïemer,* v. 6 *vund,* BC[1] *vind.* Wir haben also 2 selbständige Rezensionen. Nicht sicher ist, ob die mehrfachen Erleichterungen des daktylischen Rhythmus in A, die in BC fehlen, vom Dichter herrühren, oder nachgebessert sind, 108,30 *sô*; v. 31 *nu*; 109,4 *sô*; 109,7 *wol.* In der Rezension BC[1] ist C[1] entschieden B überlegen: 108,34 C[1] *wie si es,* B *wie si des,* wodurch zweisilbiger Auftakt entsteht. — v. 36 schiebt B *reinen* ein — 109,3 schiebt es *von herze* ein. Haupt strich hier mit Unrecht die Negation, welche alle 3 Handschriften haben, und setzte nach B *von herzen* in den Text; er sah nicht, dass *ir* sich auf die *wîbe* selbst bezieht, und bezog es daher auf die Feinde derselben. C lässt dagegen nur v. 37 *ze* aus: *dienet rehte,* das in B richtig erhalten ist. Die wichtigste Stelle, in der sich die Ueberlegenheit von C bewährt, ist 108,28, wo Haupt mit glänzendem Scharfsinn das Richtige getroffen hat: *nu sprechent genuoge, warumbe ich truobe, den fröide geswîchet noch ê danne mir.* C: *war umbe ich tumbe niht singe;* die Aenderung, wie sie in C vorliegt, ging jedenfalls nicht darauf aus, reinen Reim herzustellen, denn im ganzen Ruggeschen Liederbuch bleiben die unreinen Reime unbeanstandet, während durch Nachlässigkeit mehrfach reine Reime aufgegeben werden. Viel wahrscheinlicher ist, dass das seltene *truobe* mit *tumbe* verwechselt wurde, wozu der dadurch entstehende Schlagreim noch besonders verführen mochte. Der Irrtum nötigte, um einen Satz zu gewinnen, zu dem Einschub *niht singe.* Es war ein sehr naheliegender Schritt, das gestörte Metrum nun herzustellen durch Streichung des überflüssigen *tumbe.* Es ist allerdings ein Zufall, dass A und B von einander unabhängig ihn auch wirklich vollzogen, aber das Metrum lud doch bei den kurzen Versen besonders stark dazu ein, und so ist diese Annahme

immerhin wahrscheinlicher, als die Pauls a. a. O. 531, dass der Dichter sich hier gegen das Gesetz der Strophe eine reimlose Zeile gestattet habe. Dass die analogen Fälle, welche Paul dort aufzählt, zu verwerfen sind, haben wir bereits früher bemerkt. C überlieferte den Irrtum, wie es ihn fand, A und B änderten dem Metrum gemäss.

Der Nachtrag, zum 1. Ton, 100,23, der sich in allen 3 Handschriften des Liederbuches findet, aber gleichwohl in BC¹ und C² getrennt nachgetragen sein muss, bietet in der Textesüberlieferung nur graphische Verschiedenheiten. Die 2 nachgetragenen Strophen des 3. Tones in C¹ gehören, wie schon oben bemerkt ist, nicht hierher und werden im 5. Kap. besprochen.

7. Der 12. Ton, 3 Strophen in C¹, davon die letzte verstümmelt, 2 in B. Anscheinend gehörten die Strophen schon zur Quelle BC¹; die dritte ward nach E. Schmidt S. 15, Paul S. 492 von B wahrscheinlich weggelassen, weil sie schon verstümmelt war. Dass die Strophen des letzten Tones in beiden Handschriften getrennt nachgetragen sind, wie wir bei Besprechung der Uebersichtstabelle vermuteten, wird durch das Verhältniss der Texte vollständig erwiesen.

Die Ueberlieferung in B ist hier die bessere. C verdirbt dreimal den Inreim durch Aenderungen, die sich in den 2 ersten Fällen nur durch mündliche Ueberlieferung erklären lassen — v. 29 *fröiden* statt *êren,* v. 31 *vertrîben* statt *verkêren.* Demgemäss wird man auch im 3. Fall 111, 2 nicht nachträgliche Besserung in B annehmen, in dem ja überhaupt die Reime nicht korrigiert werden, sondern Verderbnis in C in Folge schlechter Ueberlieferung; in MF ist also reiner Reim herzustellen, *wie si vertrîbe.* Auch in 111, 1 erweist sich B überlegen: *nu hân ichz selbe wol gesehen;* das bildet den naturgemässen Gegensatz, wie man ihn dem Strophenanfang gegenüber *ich hôrte wîse liute jehen* erwartet. Haupt hat in der 1. Strophe richtig B befolgt, in der 2. aber lies er sich durch den unreinen Reim in C verleiten, dieses zu grund zu legen. Der Text ist ausschliesslich nach B zu gestalten. Die Vergröberungen in C zeigen, dass der Text aus mündlicher Ueberlieferung geschöpft ist. Wollte man sie aber doch aus B ableiten, so bekäme man für C¹ ein solches Verhältnis der

Inferiorität, wie es sich sonst nirgends zeigt. Die Strophen müssen also getrennt in beiden Handschriften nachgetragen sein, wie man schon aus der Uebersichtstabelle schliessen konnte.

Wir kommen zur Zusammenfassung.

Es hat sich uns für die 3 Handschriften C¹ C² B ein ursprüngliches Liederbuch von 15 Strophen ergeben: die 6 Strophen der drei ersten Töne, der 7. Ton, Strophe 105,24 vom 8. Ton und der 10. 105,24 rechnen wir mit, weil nur dann, wenn diese Strophe schon ursprünglich vorhanden war, ihre Stellung im gemeinsamen Liederbuch zu begreifen ist. Was man bei der Betrachtung der Tabelle nicht vermuten konnte, der 9. Ton hat sich als ein späterer Eindringling erwiesen und zwar ist gerade hier der Beweis so evident, dass er wohl keinem Zweifel begegnen kann.

In allen Teilen des gemeinsamen Liederbuches zeigte sich C² als die beste der 3 Handschriften. Alle 3 haben manche gemeinsamen Fehler, wie sich besonders bei 10. Ton ergab, wo wir die gute Ueberlieferung in A vergleichen konnten, im übrigen sind die Abweichungen untereinander gering und weisen auf eine im ganzen sorgfältige schriftliche Tradition hin. Wo Abweichungen vorkommen, zeigt sich für C² überall eine entschiedene Wahrscheinlichkeit, dass es die ursprüngliche Lesung bietet. Für C¹ lässt sich seine Ueberlegenheit aus v. 100,38, 101,12, 108,2 v. 14 und v. 15 nachweisen. Für B ergiebt sie sich zur Genüge aus den Stellen 103,9, v. 17, und entscheidend v. 25 und 108,3 und v. 15. C² stellt also das ursprüngliche Liederbuch am reinsten dar; die Strophe 105,24 ist später weggelassen worden, weil sie sich schon in einer früheren Stelle des grossen Reinmarliederbuches C, dem unser kleineres einverleibt wurde, vorfand; nur eine Zusatzstrophe ist hinzugetreten, 206 = MF 100,23.

Dass B und C¹ nahe verwandt sind, ist offenbar; keines von beiden hat in allen Fällen das bessere; C¹ ist überlegen in 103,9 v. 17, v. 25, 105,32, 108,28; 34; 36; 109,3, dagegen überliefert B besser 107,25 und 26, 108,2, v. 14, v. 15, v. 37 (*ze.*) So gering die meisten Abweichungen sind, so beweisen sie doch, dass keines unmittelbar aus dem andern floss, sondern dass sie beide direkt von der Quelle BC¹ abzuleiten sind.

Es ist nun aber seltsam, dass der neunte Ton, wenn er wirklich Nachtrag war, mitten in das ursprüngliche Liederbuch eingeschoben wurde und zwar ebenso in der Quelle C² als in dem schon abgetrennten BC¹. Eine Erklärung wäre unmöglich, wenn nicht ein glücklicher Zufall uns das kleine Liederbüchlein A bewahrt hätte. Aus einem A ähnlichen Liederbuch — nicht demselben, denn einiges ist in BC¹ besser als in A überliefert — scheinen sie genommen zu sein. In diesem kleinen Büchlein waren die 4 letzten Strophen, welche uns das gemeinsame Liederbuch auch bietet, mit 4 andern Strophen in eine äussere Verbindung geraten. Der Besitzer der Quelle BC¹ hat aus ihm die 4 ersten Strophen, die in seinem Liederbuch fehlten (A 1—4), in dieses nachgetragen und wie es gewöhnlich geschah, gemäss der Stellung, die sie in dem kleinen Liederbüchlein hatten. Nach einer sehr schlechten Tradition sind sie anscheinend nach der Recension in C¹ auch in C² an dieser Stelle aufgenommen worden.

Wer war nun der Verfasser des ursprünglichen Liederbuches, Reinmar oder Rugge? Jedenfalls können B und C¹ gegenüber C² nur als ein Zeuge gelten. Da letzteres nun den ursprünglichsten Text bietet, so hat es auch die beste Gewähr für die richtige Ueberlieferung des Dichternamens und das ganze ursprüngliche Liederbuch wird Reinmar zufallen müssen. Dazu stimmt gut, dass die Strophe des dritten Tones 110, 8 nach E Reinmar angehört und ebenso alle andern Strophen desselben Tones (109, 9 f.) ausschliesslich für diesen Dichter bezeugt sind. 109, 9, 18 und 27 werden zwar auch Hausen zugeschrieben, aber Hausen B 12—23 gehören anerkanntermassen andern Dichtern an. Charakteristisch ist, dass auf jene 3 Strophen Hausen B 12—14 2 weitere folgen, die Reinmar sicher gehören, MF 150, 10 und 19 = Hausen B 15 und 16. Es ist ferner charakteristisch, dass der 7. Ton im gemeinsamen Liederbuch, der nur durch die eine Strophe 105, 24 repräsentiert ist, nach sonstiger Bezeugung ausschliesslich Reinmar zufällt. Ein indirektes Zeugnis für Reinmar ist es ferner, dass der erste Ton auch von Walther angewandt wird, was bis jetzt nicht bemerkt zu sein scheint, vergl. Walther 71, 35. Von den Tönen des gemeinsamen Liederbuches ist also nur der letzte durch das kleine Büchlein A für Rugge bezeugt. Die äussern Zeugnisse

stehen sich hier gleichwertig gegenüber, C² und A, denn C¹ und B haben nach dem Bisherigen gar keine Autorität mehr; dieser Ton stände aber neben dem, was Rugge noch bleibt, ganz singulär da, seine nahe Verwandtschaft mit den andern Tönen des gemeinsamen Liederbuches, besonders mit 103,3 und 105,24 nötigen uns, ihn mit C² Reinmar zuzuschreiben. Zudem ist die Autorität von A in Bezug auf die Verfassernamen nicht hoch anzuschlagen und die von C² gilt hier für diese Strophen um so mehr, weil der übrige Teil des Liederbuches Reinmar gehört.

Natürlich fallen die in BC¹ zu den Tönen des gemeinsamen Liederbuchs nachgetragenen Strophen nun auch Reinmar zu. Es zeigt sich, wenn man diese abzieht, die interessante Thatsache, dass alle noch übrigen Nachträge zur romanisierenden westdeutschen Lyrik gehören: der älteste Nachtrag ist 106,24 f. Dann folgen 108,22 f., 110,26 f. und wahrscheinlich zuletzt die 7 Strophen 101,15 f. Alle diese romanisierenden Strophen sind Nachträge, altheimische Töne dagegen sind ausser den Ergänzungen zu den in dem ursprünglichen Liederbuch schon vorhandenen nicht nachgetragen worden. Das ganze Liederbuch fällt also auseinander in nicht romanisierende ursprüngliche Töne und in romanisierende, die später nachgetragen sind. Von Reinmar wissen wir, dass er in der Form von den Romanen fast ganz unabhängig ist, bei Rugge zeigt uns der Leich in den mehrfach durchbrechenden Daktylen 98,31 und 32 und 99,1 und 2 und in der Reimhäufung den Einfluss der Romanen. Demnach werden wir auch von dieser Seite aus genöthigt, den altheimischen Teil Reinmar, den romanisierenden Rugge zuzuweisen. Wir treffen in all diesen Punkten wesentlich mit Paul zusammen.

Es ist kein Grund vorhanden, für irgend einen der auf diese Weise Rugge zufallenden Töne dessen Urheberschaft zu bezweifeln. Zwar ist 108,22 f. in A Reinmar zugeschrieben, aber diese Angabe ist, wie aus naheliegenden innern Gründen gefolgert werden musste, sicher unrichtig. Der 12. Ton 110,26 ist getrennt an B und C¹ nachgewachsen, er kursierte also sicher unter Rugges Namen. Der 9. Ton 106,24 ist durch das Liederbüchlein A für ihn bezeugt. Für den grossen ersten Einschub von 7 Strophen bezeugt das Kreuzlied 102,14 durch

seine nahe Verwandtschaft mit dem Leich, dass Rugge der Dichter war. Alle hierher gehörigen Strophen haben das Gepräge innerer Gleichartigkeit, sowohl in dem dichterischen Charakter als besonders der poetischen Technik. Rugge, wie er sich jetzt darstellt, gehört zu den romanisierenden Lyrikern und zwar ist er unter ihnen vor Heinrich von Morungen der formgewandteste. Zu der altheimischen Lyrik hat er keine näheren Beziehungen. Den Gegensatz in der Technik und zum Teil auch im Wortgebrauch, der zwischen den ihm zufallenden Tönen und den übrigen des ursprünglichen Liederbuchs besteht, werden wir nachher noch kurz zusammenfassen. Zunächst wollen wir noch zusehen, was sich für die Entstehung und Erweiterung der Liederbücher aus den eigentümlichen Verhältnissen des unsrigen lernen lässt.

Wie kam der Besitzer der Quelle BC dazu, sein Liederbuch Rugge zuzuschreiben? Die richtige Bezeichnung muss natürlich durch irgend einen Zufall verloren gegangen sein. Der spätere Name wurde ihm wahrscheinlich von jenem Büchlein geboten, von dem uns eine Rezension in A vorliegt und das wir A[1] nennen wollen. Die 8 Strophen müssen ihm schon in derselben Zusammensetzung, wie A sie überliefert, vorgelegen haben, das beweist, wie wir sahen, die Stellung der aus A[1] entlehnten eingeschobenen Strophen. Da der Ton 107, 27 in der Quelle BC[1] und in dem unter Rugges Namen laufenden A[1] stand, so war es ganz natürlich, dass der Besitzer der erstern mit dem Ton 106, 24 aus A zugleich den Namen des Dichters entlieh. Nachdem nun einmal die grössere Liedersammlung den falschen Namen erhalten hatte, schloss sich an sie als einen Kristallisationspunkt alles an, was von echtem Eigentum Rugges überhaupt umlief. Von Reinmarischem Gut konnte sich jetzt nichts mehr ansetzen ausser einigen Nachträgen zu schon vorhandenen Tönen.

Nachträge zu schon vorhandenen Tönen wurden entweder an das Ende der Liederbücher gestellt — so verfuhr der Besitzer der Quelle BC[1] mit dem Nachtrag zum ersten Ton 100, 23 und der Besitzer von C[1] mit dem Nachtrag zum dritten Ton 110, 17 und 109, 36 — oder sie wurden bei dem betreffenden Ton selbst beigeschrieben, so that es der Besitzer von B mit Strophe 5 und mit 15—17, indem er diesen Ton irrtümlich

mit dem sehr ähnlichen vorhergehenden identifizierte. Neue Töne, die in dem Liederbuch noch nicht enthalten waren, wurden, wenn ihnen nicht schon durch die Ueberlieferung selbst ein bestimmter Platz angewiesen war, wie es bei 106, 24 durch seine Stellung in A geschah, naturgemäss an das Ende gestellt; so war der Besitzer der Quelle von BC[1] mit 108, 22 verfahren, so verfuhren später auch der Besitzer von C[1] und der von B mit 110, 26f. Wie erhielt nun aber C 6—12, das doch auch ein Nachtrag ist, seine Stellung? Die Strophen sind kein Nachtrag zu einzelnen Tönen, es lag also auch kein Grund vor, sie nicht hinten anzufügen. Ja der Besitzer von C hat sogar die 2 Nachtragsstrophen zum dritten Ton an das Ende gestellt, um so mehr müsste man es hier erwarten. Dass es gleichwohl nicht geschah, weist uns darauf hin, dass hier ein Blatt eingelegt worden ist. Die 7 Strophen betragen genau 64 Zeilen. Rechnet man die Seite, wie es bekanntlich sehr oft geschah, zu 32 Zeilen, so füllten sie, wenn die Zeilen abgesetzt waren, gerade ein Blatt, waren sie nicht abgesetzt, dann etwas weniger als das ganze Blatt. Das erste ist aber wahrscheinlicher. Zwar ist es für dieses Blatt direkt nicht nachzuweisen, aber für andere Teile des reinmar-ruggeschen Liederbuchs steht es fest. C[1] vertauscht 100, 38 mit 101, 1; 103, 9 fehlt in A in dem Liederbuch, das unter Leutolds von Seven Namen läuft. 103, 23 vertauscht A *tac* mit *zît*. Wahrscheinlich hat dabei das Reimwort der vorgehenden Zeile *lît* mitgewirkt, was sehr nahe lag, wenn die Zeilen abgesetzt waren. 107, 25 fehlt eine Zeile in C, ebenso 104, 5 in Reinmars Liederbuch A, sonst fehlt von grössern Wortgruppen nur einmal in A die Hälfte von 108, 34, die für den Sinn überflüssig ist; von den andern Fällen zerstört das Fehlen von 103, 9 den Zusammenhang, auch 104, 5 ist ohne Schlussvers auffällig. Das Absetzen der Verszeilen war in der Lyrik wohl überhaupt ältere Sitte (vergleiche Scherer D. Stud. 1, S. 300), wie es Lachmann auch für die Nibelungen (Anmerkungen S. 153) als ältere Weise bezeichnet (dagegen Bartsch, Nib I, S. XV). Die 64 Zeilen werden also genau ein Blatt gefüllt haben, das nach dem ersten Blatt der Handschrift eingelegt wurde. Auf diesem standen die 6 ersten Strophen des gemeinsamen Liederbuchs C[2] 188—193 = 61 Zeilen. Vielleicht folgte noch der Anfang

der 7. Strophe 103, 3. Der spätere Kopist von C¹ liess dann diese natürlich bei den folgenden Strophen desselben Tons und schob also die neu hinzugekommenen 7 Strophen nach der 6. Strophe des gemeinsamen Liederbuchs ein, wobei denn aus Versehen die 6. ausfiel. Vielleicht stand aber auch auf dem ersten Blatt nichts weiteres als die 61 Zeilen der 6 ersten Strophen. Das ist wenigstens für B anzunehmen, in dem das erste Blatt abhanden kam; sonst hätte ja auch der Anfang von 103, 3 mit verloren gehen müssen. Gingen in B die 7 Strophen, welche in C¹ eingeschoben sind, mit verloren, so füllten die 61 + 64 Zeilen gerade 2 Blätter.

Die 15 Strophen des ursprünglichen Liederbuchs bestehen aus 2 Gruppen. Die ersten 6 Strophen — wir nehmen an, dass sie 1 Blatt füllen — enthalten Töne, die während oder bald nach dem Kreuzzug gedichtet sind, die folgenden 9 enthalten Reinmars älteste Lyrik. Den Erweis für diese Annahmen, die sich mir ungesucht bei der Bearbeitung der Lieder Reinmars darboten, wird das 5. Kap. bringen. An eine chronologische Zusammenstellung und Ordnung durch den Dichter ist dabei nicht zu denken.

Das Resultat, welches wir aus der Betrachtung der tabellarischen Strophenübersicht und der Vergleichung der Einzelüberlieferung gewonnen haben, erhält dadurch eine gewisse Bestätigung, dass sich auf Grund derselben die Entstehuug und das eigentümliche Verhältnis der Liederbücher zu einander völlig begreifen lässt. Die Rechnung geht, wenn der Ausgangspunkt einmal gegeben ist, ohne Rest auf. Die ganze Verwirrung ging davon aus, dass 4 Strophen Reinmars 107, 27 f. in dem Liederbüchlein A¹ durch einen nicht aufzuklärenden Irrtum den Namen Rugges gewannen. Das Handschriftenverhältnis erklärt sich durchaus aus fortschreitender Erweiterung, nur hinter C¹ 5 ist eine Strophe ausgefallen. Es bestätigt sich also, was Wilmanns Walther LV sagt, dass derjenige einen geringeren Fehler machen wird, welcher annimmt, dass die Strophen, die nur eine Handschrift bietet, in der gemeinsamen Quelle gefehlt haben. Es dürfte wohl kaum eine andere Stelle in der Ueberlieferung der Minnesänger geben, an der sich die gegenseitige Einwirkung der verschiedenen Liederbücher auf einander und ihr allmähliches Wachstum so gut wie hier beobachten liesse.

---

geschieht um die Mitte des 12. Jahrh. Dass er bei Heriger schon vollzogen ist, haben wir gesehen; in der Bildung der Nibelungenstrophe wird er vorausgesetzt. Wollte man hier den Flexionssilben nach langer Stammsilbe noch eine Nebenhebung zugestehen, so müsste man das auch bei den Waisen thun und da diese fast alle nach langer Stammsilbe auf eine Silbe mit *e* ausgehen, so erhielte man auch hier eine Art schwächeren Reimes. Dieser Konsequenz lässt sich nur entgehen, wenn man auch *wünne : künde* nicht als stumpf betrachtet. Nur in einem Fall gestattete man sich in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in den Kreisen, mit denen wir uns hier beschäftigen, noch die Hebung des Flexions-*e*, in den bekannten Reimen wie Hagene: *degene* : *menege;* einen Versuch der Erklärung geben wir weiter unten. Charakteristisch aber ist, dass in diesen Reimen nicht Gleichheit des Vokals und des auslautenden Konsonanten der vorausgehenden Stammsilbe gefordert wird, welche im klingenden Reime beim Nib-l nie verletzt wird. Kürenberg und Heriger sind in den Reimen überhaupt noch freier, bei ihnen ist nur Gleichheit der Vokale erforderlich, bei klingenden wie bei stumpfen Reimen, aber diese halten sie auch fest — vergl. Lachmann zu Nib-l 1916 und 1362 und Bartsch Untersuchungen S. 4, wo diese Reime anders beurteilt werden. Auf die klingenden Reime bei Kürenberg kommen wir wieder zurück, hier galt es nur festzustellen, dass sie nicht scheinbar, sondern wirklich klingend sind.

Es ist schon mehrfach auf das Gesetz, welches den Ausfall der Senkungen in der ältesten Lyrik beschränkt, Bezug genommen. Dasselbe bildet einem Uebergang zum völlig regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung. Für die altheimischen Lyriker haben wir keinen Anlass diesen von den Romanen herzuleiten. Rödiger hat ZfdA XIX, 302 f. an den Dichtungen Heinrichs v. Melk und der Litanei bemerkt, dass auf 300 Verse etwa 70—80 Fälle von synkopierter Senkung kommen. Auch sonst sind schon mehrfach gewisse Beschränkungen bemerkt worden, Müllenhof-Scherer Denkmäler[2] S. 310 und 440. Es ist also nichts Alleinstehendes, was wir hier erwähnen. Vorausschicken aber müssen wir noch, dass das Gesetz ebenso wie das weiter zu erörternde über die Meidung des Hiat nur mit Hilfe des Bartschschen Betonungsgesetzes zu finden ist.

Dieses erhält dadurch, dass bei seiner Anwendung weitere Gesetzmässigkeit zu Tage tritt, seinerseits eine neue Bestätigung.

Das Gesetz lautet: Die Senkung darf nur einmal ausfallen und zwar nie die letzte; bei dreihebigem Vers kann sie nach der ersten, bei vierhebigen nach der zweiten, bei fünfhebigem Vers nur nach der dritten Hebung ausfallen. Für den vierhebigen Vers hat Bartsch dasselbe im Nib-l nachgewiesen.

Am auffälligsten tritt das Gesetz im Herigerton 25,13 f hervor, weil hier gerade die 4 ersten Verse regellos sind. Der drittletzte Vers ist dreihebig klingend. In den 28 Strophen fällt hier die Senkung sechsmal aus, immer nach der ersten Hebung und zwar in folgenden Versen 27,10; 27,31; 28,10; 29,3; 29,10; 29,17. Ausserdem findet sich Synkope 25,24 in einem Eigennamen: *got gnâde Wernharte*, wo aber vielleicht *Werinharte* zu lesen ist. In 27,31 und 29,17 ist natürlich *unstaéte*, *unheíle* die richtige Betonung, nicht *únstaete*, *únheile;* die Vorsilbe *un-* wird auch späterhin bei Reinmar und Walther nur gehoben, wenn tonloses *e* folgt. In 28,31 ist der Ausfall nicht ganz gesichert, aber wahrscheinlich. — Der vorletzte Vers ist vierhebig-stumpf wie der letzte Reimvers der Nib-strophe. Zehnmal fällt hier die Senkung nach der zweiten Hebung aus, in 25,18; 25,25; 26,18; 26,32; 27,32; 28,32; 29,11; 30,4; 30,32 und 30,11. In dem letztern Vers ist eine kleine Umstellung nötig. Die Ueberlieferung *er sólde ez íme güetlī̀che geben,* der zufolge keine Senkung ausfiele, ergiebt versetzten Ton, der in der Versmitte unstatthaft ist; wir lesen daher *er sólde imz güétlī̀che geben.* — Der letzte Ton ist fünfhebig klingend. Die Senkung fällt hier nach der dritten Hebung 12mal aus, in 25,26; 25,33; 26,26; 26,33; 27,5; 28,5; 28,19; 29,12; 29,19; 29,26; 30,19; 30,26. Wir haben also in den 3 letzten Versen der 28 Strophen, wenn man 25,24 *Werinharte* gelten lässt, keine Ausnahme.

Bei Meinloh fällt im 4hebig stumpfen Vers nach 2. Hebung 30mal die Senkung aus, in 11,2; v.6; v.15; v.23; v.26; 12,4; v.17; v.19; v.21; v.34; v.39. 13,2; v.8; v.15; v.21; v.28; v.32; v.34; v.36; v.39 *sihe ichs unfroelī̀chen stân;* 14,4; v.13; v.15; v.17; v.19; v.22; v.31; v.35; 15,8; v.12. Mitgerechnet wurden wie bei Heriger die Fälle 11,2; 11,15 u. 12,39, in denen man auch Hiat bei Ausfüllung der Senkung annehmen könnte, ebenso 13,15, *übelé*, das man gewöhnlich als dreisilbig rechnet. Wenn

zwei verschiedene Betonungen möglich sind, rechnen wir die Stelle als der Regel gemäss; 12,2 kann an sich ebensowohl gelesen werden *dô héte ich dich gerne erkant*, als *dô héte ich dich gerne erkant;* geringere Tonunterschiede dürfen bekanntlich willkürlich behandelt werden; Rieger in Ploennies Kudrun 276. Von den 3 Ausnahmen ist 14,6 *im wart liebers nie niet* jedenfalls zu bessern in *niemer niet*. Wo dasselbe Wort 2 Formen hat, bietet die Ueberlieferung nie sichere Gewähr für die Bewahrung der richtigen Form; vergl. für die Zusammenstellung 203,3 *nimmer niht*. Es bleibt also nur 15,10 *sâhen die rehten wârheit*, wo die Senkung innerhalb eines Wortes synkopiert ist, und 15,14 *diu ir lîp schoener kunde hân* nach der ersten Hebung, aber bei zweisilbigem Auftakt, so dass man hier versetzte Betonung annehmen kann. Bei dreihebig klingendem Vers lässt Meinloh die Senkung nur selten ausfallen und zwar nach erster Hebung nur 12,18; 13,1; 15,1 (wobei Hiat vermieden wird) und 15,16; der erste Fall kommt innerhalb eines Wortes vor, der zweite bei zweisilbigem Auftakt, so dass also schwebende Betonung möglich ist; die zwei letzten Fälle stehen in einem Lied, das überhaupt durch metrische Freiheiten von den andern Liedern Meinlohs absticht. Gegen das Gesetz verstösst nur 13,14 *mérkáere;* 12,27 kann nicht gezählt werden, denn hier überliefert C richtig *ich lebe stolzeclîche*. Nur zweimal im ganzen fällt also bei Meinloh die Senkung vor der letzten Hebung aus, beidemal im Innern eines Wortes, 15,10 u. 13,14.

In den anonymen Strophen fällt die letzte Senkung nirgendwo aus, denn 4,19 kann man nach B *güetelîche* schreiben, wie bei Meinloh 11,13 in MF geschrieben ist; 4,31 lautet mit der graphischen Aenderung *unde* für *und*: *únde hábent des haz.* Der Regel gemäss sind 4,2; v. 8; v. 10; v. 12; v. 36; 5,15. Bei dreisilbigem Vers findet auch an der zu erwartenden Stelle keine Synkope mehr ausser 5,14 *als édelé gesteine.*

Wir kommen zuletzt zu Kürenberg, bei dem die mehrfach gestörte Ueberlieferung der Handschrift C in manchen Fällen nicht zu voller Sicherheit kommen lässt. In 9,22 ist die graphische Aenderung *same* statt *sam* selbstverständlich *nu var du same mir*. Es bleibt dann nur ein sicherer Fall, wo die Senkung vor der letzten Hebung ausfällt, 9,10 *alrôt guldîn*, auch hier wie in den zwei Fällen bei Meinloh im Innern eines Wortes;

in 8,5 ist nicht rechte Sicherheit, ich betone *vil wol singen.* Derartige kleine Ungenauigkeiten der Betonung finden sich besonders bei Formwörtern, wie z. B. 7,7 *als er hie vor was.* Der Regel gemäss fallen im vierhebig stumpfen Schlussvers die Senkungen aus in 7,18 (in der Lesung von MF ebensowohl wie in der von Bartsch); 7,26 *niemer* (statt *nie* wie Meinloh 14,6; vergl. Bartsch Untersuchungen S. 358) *frô werden sît*; 8,8; v. 24; v. 32; 9,4; v. 20; v. 28; v. 36; 10,16; v. 24. 8,16 zählt überhaupt nicht mit, da hier die Ueberlieferung gestört ist, auch nicht 10,8 (*under úns zwein*). Die Synkope findet sich also nach der zweiten Hebung in 14 Versen 11mal; dazu kommt ein weiterer Fall in der vierhebigen stumpfen Waise 8,19, wenn hier nicht mit Bartsch zu lesen ist *und ich an dich gedenke.* Bei dreihebigen Versen fällt die Senkung nach der ersten Hebung 9mal aus, in 7,15; v. 19; 8,11; 9,5; v. 21; v. 23; v. 32; 10,1 u. v. 17. Nur in zwei Fällen geschieht das im Innern eines Wortes, in 7,32 und 10,1. (*der tunkéle sterne*).

Bei Regensburg 3 Fälle; 16,22 *ez enwirdet niémér gesunt* und 17,2 *daz ich so güetlîchen lac* im vierhebigen Vers an der richtigen Stelle synkopierend, sind leicht zu beseitigen; in 16,22 ist in MF *mê* eingeschoben, in 17,2 könnte man *güetelîchen* schreiben. Als einzig sicherer Fall bleibt uns 16,19 *daz nîdent merkaere,* wo innerhalb desselben Wortes die letzte Senkung ausfiel.

Die 2 altertümlichen Lieder in Reimpaaren 37,4 und 37,18 fügen sich der Regel; eine Ausnahme findet sich 37,9 *du fliugest swar dir liep ist.* Da die Strophe nur in C überliefert ist, so könnte leicht die Stellung falsch überliefert sein statt *du fliugest swar liep dir ist*; vielleicht herrscht hier aber auch freiere Metrik. Auch in den Doppelzeilen Reinmars 156,10 f. findet sich unregelmässig v. 18 im vierhebigen Vers Synkope der Senkung nach der ersten Hebung *vil gúot ist daz wesen bî ir.* 156,16 überliefern BC sogar zweimaligen Ausfall: *wol mich vinde ich die,* doch ist hier in MF die naheliegende Besserung *wol mich unde* aufgenommen worden. Die drei Strophen unterscheiden sich auch von den andern altösterreichischen dadurch, dass sie nicht dreiteilig sind und deshalb vielleicht auch nicht wie die andern gesungen wurden. Auch Walther hat später diese Form verwandt, in 8,4 f. *ich saz ûf eime steine,* aber

auch bei ihm ist allem Anscheine nach die 25-zeilige Strophe ungegliedert; wir glauben demnach von ihnen hier absehen zu müssen.

Es ergiebt sich uns Folgendes: alle Lyriker, welche die Doppelzeile verwenden, kennen und befolgen das Gesetz; der Fahrende Heriger aber nur in den drei letzten Zeilen seines Tons. In der Epik hat die Beschränkung nur die letzte Zeile ergriffen, wie Bartsch gezeigt hat. Das Nibelungenlied steht in dieser Beziehung auf einer ältern Stufe der Metrik als die Lyriker. Unter den gegebenen Bedingungen hat der älteste unter diesen, Kürenberg den Ausfall verhältnismässig am häufigsten. Die Neigung zu regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung wächst rasch; es finden sich verzeinzelt schon ganze Strophen, in denen sie nicht ausfällt, 3,17; 4,17 und 4,26; 7,1, vielleicht auch 16,23. Vereinzelt findet sich der Ausfall aber auch noch bei Dietmar und Reinmar, obwohl der Wechsel von Hebung und Senkung schon ganz zur Regel geworden ist.

Er musste zur Regel werden. Schon jene Einschränkung auf bestimmte Fälle zeigt, dass die Lyriker den Ausfall als etwas betrachteten, was nicht stark ins Ohr fallen dürfe. So erklärt es sich, dass die letzte Senkung zuerst fest wurde; am Versende hört man bekanntlich jede Unregelmässigkeit am schärfsten; nur im Innern der Wörter haben sie sich hier die 4 Ausnahmen 9,10; 13,14; 15,10 und 16,19 gestattet. Aber auch schon am Versanfang war nach der ersten Hebung dreihebiger Verse die Synkope der Senkung viel weniger beliebt als in der Mitte vierhebiger Verse. Je länger der Vers war, desto stärker trat, auch wenn einmal die Senkung ausfiel, der jambische Rhythmus hervor. Daher der Unterschied, dass in Herigers 28 Strophen bei dreihebigem Vers 6, bei vierhebigem 10, bei fünfhebigem 12 Fälle stattfanden. Es war natürlich, dass die Lyrik bei jener Einschränkung nicht stehen blieb, sondern zu völliger Reinheit drängte.

Es ist von Zarnke Nib-l[4] S. L versucht worden, das von Bartsch für die letzte Zeile der Nibelungenstrophe gefundene Gesetz auf den epischen Wortgebrauch zurückzuführen und damit der ganzen Erscheinung etwas Selbstverständliches zu geben. Freilich nötigten die flektierten Eigennamen *Gernôte,*

Sîfride u. a. ebenso wie sonstige mehrsilbige Worte, in denen auf den Hochton Tiefton folgt, wenn sie in der letzten Zeile verwandt wurden, zum Ausfall einer Senkung. Aber warum fiel diese immer gerade nach der 2. Hebung aus? Sie konnte doch auch nach der ersten ausfallen. Dass dieser Fall konsequent gemieden wird, beweist die Absichtlichkeit des Verfahrens. Zarnkes dritter Fall beweist vollends nichts, denn wenn die letzte Hebung eine tonlose Vorsilbe hat, so kann ausser ein- und dreisilbigen Worten auch eine Menge zweisilbiger vorausgehen, welche bei kurzer Stammsilbe Verschleifung gestatteten. Nur zweisilbige Wörter, deren erste Silbe hochtonig und natur- oder positionslang war, wie *volgen, willen, leiden,* nötigten dann zur Doppelhebung. Man müsste jedenfalls erwarten, dass die Senkung nicht bloss an der einen Stelle fehlte, wenn sie nicht absichtlich an andern gemieden wurde.

So zweifellos die Thatsache feststeht, so kann doch dem Dichter nicht mit Bartsch eine bestimmte Vorliebe für den kretischen Rhythmus zugeschrieben werden, wie man freilich zu thun versucht ist, wenn man hauptsächlich auf das Nibelungenlied sieht. Der Kretikus fällt ja weg bei den klingend schliessenden Waisen und bei dem letzten und dem drittletzten Vers des Herigertones. Auch die ästhetische Erklärung, die Rieger a. a. O. 286 f. dieser Erscheinung giebt, passt nicht auf die Lyrik. Dass bei dreihebigen Versen in der Lyrik die Erscheinung viel seltener ist als bei den vier- und fünfhebigen, weist darauf hin, dass es sich lediglich darum handelte, den Ausfall, wo man ihn gestattete, möglichst in die Mitte des Verses zu legen, damit er nicht stark ins Ohr falle. Auch die Epik, obwohl sie langsamer folgte, ging doch schliesslich denselben Weg wie die Lyrik.[1]) Man ging mehr und mehr dazu über, die letzte Zeile ohne Synkope der Senkung zu bilden. Wenn von 104 in Nib. C eigentümlichen Strophen nur 14 kretisch gebaut sind, während die in B eigentümlichen

[1]) Vergl. die Metrik Konrads von Würzburg. Ich bin nicht in der Lage diesen Fragen weiter nachzugehen; zur Hand ist mir eben eine Notiz Jänickes zu Bartschs Ausgabe des Reinfried von Braunschweig ZfdA XVI, 402, dass Reinfried in der Zeile die Senkung nur einmal ausfallen lässt und zwar nicht die letzte.

47 Strophen auf 24 jambische wahrscheinlich 23 kretische bieten, so beweist das allerdings trotz Zarnkes Widerspruch (S. LI) dass C jünger ist als B; C verwirft den kretischen Schluss nicht prinzipiell, aber wo es mit leichten Mitteln regelmässigen Wechsel erreichen kann, zieht es diesen vor, wie die angeführten Zahlen beweisen.

Mit der Ausfüllung der Senkungen verschwindet auch die Hebung des tonlosen *e*. Diesen Umstand hat Scherer ZfdA XVII, 568 gegen Bartschs Betonungsgesetze geltend gemacht. „Wenn es erlaubt war, ein schwaches *e* über den vollen Vokal einer Wurzelsilbe zu erheben, so werden die Lyriker und Konrad von Würzburg Betonungen wie *künegés dem, sibené daz, himelé diu, manegé der* darbieten. Diese werden aber vermieden." Die paar Ausnahmen, die Scherer anführt, lassen sich vermehren, indessen sie bleiben immer Ausnahmen. Es können aber derartige Fälle auch gar nicht erwartet werden, denn die Lyrik meidet die Hebung des *e* nicht bloss in dem Fall, dass eine volle Wurzelsilbe folgt, sondern überhaupt in jedem. In diesem Punkte unterscheidet sich die Lyrik klar von der Epik. Dass diese Erscheinung mit der Ausfüllung der Senkungen zusammenhängt, wird durch die Thatsachen mit erwünschter Sicherheit bewiesen. In der älteren Lyrik wird ausser im Schluss der Zeile dies *e* nur noch da gehoben, wo nach dem oben angegebenen Gesetz vorher die Senkung ausfallen konnte, beim dreihebigen Vers nur auf der 2. Hebung, beim vierhebigen nur auf der dritten, beim fünfhebigen nur auf der vierten[1]. Folgende Fälle kommen in der ältesten Lyrik und dem 2. Teil des Herigertones vor:

a) mit Ausfall der vorhergehenden Senkung: 4,12; 7,9 *jungest* (*jüngéste* nach Bartsch ist mir zweifelhaft). 8,8; 8,32; 9,32; 10,24; 11,6; 11,26; 12,4; 12,17; 12,34; 13,8; 13,34; 14,4; 14,7; 14,15; 15,12; vielleicht 16,22 *niemér*, wo in MF *mê* ergänzt ist; 25,26; 25,33; 26,18; 26,32; 27,5; 28,5; 28,10; 28,19; 29,3; 29,26; 30,26. Alle diese Fälle stehen an der bezeichneten Stelle.

b) die Senkung fällt anscheinend nicht aus: 5,14 *als édelé*

[1]) Nicht in Betracht kommt versetzte Betonung im Anfang der Zeilen, wie 9,16 *müezén*.

gesteine; 13, 15 *die habent mîn übelé gedâht*; 28, 31 *mit édelém-gesteine*; auch Dietmar 37, 34 ist vielleicht so zu lesen *und valwet òbenė der walt.* Da auch hier die Synkopierung der Senkung an der gesetzmässigen Stelle stattfände und sie überhaupt nahe liegt, weil die vorausgehende Hebung eine Kürze ist und die Silbe in der Senkung mit Liquida schliesst, so ist es wahrscheinlich, dass wirklich Synkope anzunehmen ist. Jedenfalls ist das *e* der Senkung sehr flüchtig. Auch in späterer Zeit finden sich einige Fälle, immer mit Kürze der gehobenen Stammsilbe. 159, 7 *daz ûzer wîbes tùgendèn nie fuoz getrat.* 160, 33 *deiz sus iemer lèbeté nach wîbe.* Johansdorf 90, 35 *dar ûfe sungen vògelé . daz was ein schoeniu stat*; Nidhart 47, 26 *heten wir dez òbezés niht funden* und 50, 16 *die verewent mich grâ.* Nur bei romanisierenden Dichtern findet man auch Fälle mit langer Stammsilbe, wie Hausen 48, 26 *do erwâcheté mîn lîp*; Veldegge 65, 29 *singendé den sumer emphân.*

c) Gehobenes *e* am Versende. Im Reim findet sich nur Kür. 8, 18 und 20 *hèmedé* : *èdelé.* Als Waise findet es sich Dietmar 32, 21 *édelé,* 34, 3 *òbené,* Reinmar 150, 8 *frömedé.* Hier ist es vollkommen sicher, dass die Zeilen stumpf schliessen, denn so fordert es das Gesetz der Töne, in denen sie stehen. Auch hier sind die drittletzten Silben kurz, ebenso wie in allen Fällen, in denen derartige Reime im Nib-lied vorkommen. Dort ist freilich das eine Reimwort fast immer Hagene, aber es findet sich doch auch zweimal *degene* : *engegene* 1784 und *degene* : *zegegene* 1811 (Bartsch Unters. S. 2). Bartsch führt zu diesen Reimen eine ganze Reihe von Parallelen aus andern Gedichten des 12. Jahrhunderts an; die kurzstämmigen Präterita aber sind wahrscheinlich sämtlich klingend — vergl. auch Grimm Gram. I² 952 und 959, Lachmann zu Iwein 617. Klingender Reim ist, wie wir schon oben vermuteten, viel älter als man gewöhnlich annimmt. Sicherheit stumpfen Versschlusses bietet ausser den paar Fällen in der Lyrik nur das Nib-l durch seine regelmässige strophische Form. Nach den sichern Fällen sind jene andern zu beurteilen. Die Zahl derselben ist nicht gross, aber alle kommen in drei Stücken überein, dass die drittletzte Silbe kurz ist, dass sie oder die vorletzte mit Liquida gebildet ist und dass die letzte Silbe offen ist. Gerade diese Beschränkungen lassen es begreifen, dass

die Flexionssilbe in Hagene: *edele* : *degene* so lange hebungsfähig war. Hier war die vorletzte Silbe besonders flüchtig. Diesem schnell gleitenden *e* der letzten Senkung gegenüber konnte das folgende *e* schon als Hebung gelten. Es genügte aber an dieser Stelle schon eine sehr geringe Hebung, weil keine Senkung mehr folgte, die sie im Ton hätte beherrschen müssen. Das Mass von Tonstärke, welches der natürliche Rhythmus des Verses nach vorausgegangener Senkung mit sich brachte, reichte aus, um am Versschluss das *e* noch als Hebung ins Ohr fallen zu lassen. Es folgt also, wenn wir die Thatsachen richtig deuten, daraus keineswegs, dass die Endsilben hier überhaupt noch altertümlich stumpf reimen [1]), sie können vielmehr am Schluss nur unter ganz bestimmten, eigentümlichen Voraussetzungen gehoben werden. Im Innern des Verses aber, wo sie die folgende Senkung an Tonstärke überragen oder zum mindesten ihr gleichkommen müssen, werden sie wie die angeführten Stellen beweisen, nur mehr da geduldet, wo direkt vorher die Senkung ausgefallen ist. Die bewusste Absichtlichkeit, mit welcher die ältern Lyriker in allen andern Fällen und die spätern in allen die Hebung des tonlosen *e* meiden, führte zu einer Reihe von charakteristischen Erscheinungen, die wir im 6. Exkurs kurz besprechen.

Man erkennt übrigens auch hieraus, wie sorgfältig die altheimische Lyrik auf die Betonungsgesetze achtete. Unmöglich richtig sind 30,11 und 8,7, die sich übrigens leicht heilen lassen. Eine wirkliche Tonversetzung findet sich bei Heriger 25,22 in einem Eigennamen *Heinrich von Gebéchenstein.* In 9,31 *wan ich muoz* ist der Unterschied gering, da *muoz* nur Hilfsverbum ist.

Ein gemeinsamer Zug der älteren Lyrik ist noch die Meidung des schweren Hiat, wo das erste Wort mit tonlosem *e* schliesst. Alle Fälle stehen an der Stelle, wo die Senkung ausfallen darf: 7,15; 7,18; 8,11; v. 19; 9,20; 11,2; 11,15; 12,7 (s. S. 74); 12,39; 15,1. In 12,22 *dazs iemen werde inne* ist er gegen die Ueberlieferung erst hergestellt; es ist nach BC zu schreiben: *daz iemen werdes inne,* wie v. 16 steht: *die liute werdents inne.*

---

[1]) Dass die Reime als solche einer ältern Technik angehören, wird damit nicht geleugnet.

Heriger 29,8, 30,7. Erst in der Fortbildung des Herigertones in 31,5 findet sich eine Ausnahme; hier ist nicht zu entscheiden, ob gegen die Regel im vierhebigen Vers die Senkung nach der ersten Hebung ausfällt, oder ob wirklich Hiat anzunehmen ist. Bei Spervogel, der schon unter dem Einfluss der ausgebildeten Lyrik steht, sollte man die Meidung des Hiat nicht mehr erwarten, aber er hat keinen Verstoss, denn 25,1 lässt sich mit bloss graphischer Aenderung heilen: *erne welle al sînen sin* .... Vergl. dazu, was Bartsch Untersuchungen S. 107 bemerkt.

Ein zufälliges Eintreffen der Fälle gerade auf jener Stelle ist nicht anzunehmen. Wäre der Hiat statthaft, so müsste er sich ebensowohl an anderen Stellen zeigen, wo Ausfall der Senkung nicht regelrecht wäre. Die Sache wird übrigens bestätigt durch Dietmar und Reinmar, welche in der Regel die Senkungen nicht mehr ausfallen lassen und daher in Bezug auf den Hiat genau zu kontrollieren sind. Dietmar meidet ihn ganz, Reinmar in den 35 Strophen seiner ältesten Lyrik. Erst als er die Westdeutschen hat kennen lernen, gestattet er sich diese Freiheit einigemal. Nicht mehr als Hiat gilt es in älterer Zeit, wenn von zwei Doppelzeilen die erstere auf tonloses e schliesst und die 2. vokalisch anlautet; sie sind eben getrennte Zeilen. Der Fall ist, wie oben bemerkt wurde, sehr häufig.

Endlich zeigt sich in der Lyrik noch konsequenter, was auch der volkstümlichen Epik eigen ist (Rieger, Plönies Kudrun S. 293), dass die syntaktische Gliederung der Sätze Rücksicht auf die Metrik nimmt, dass der Vers nicht trennt, was in Gedanken und Vortrag zusammengehört; also kein Enjambement. Scheinbare Ausnahmen in der altösterreichischen Lyrik 16,24; 35,30 und 107,28 werden durch andere Interpunktion als in MF angenommen ist, beseitigt; in 8,15 ist der Text korrumpiert; bei 7, 17 f. kann man mit Simrock *„ist"* zur ersten Zeile ziehen.

Wir sehen aus dem Bisherigen, dass die Reste der ältesten Lyrik, die uns geblieben sind, nicht als leichthingeworfene Improvisationen gefasst werden können. Dazu steckt zu viel bewusste Kunst in ihnen. Es liegt hier eine feste technische Tradition vor: Gegensatz von klingendem und stumpfem Versschluss in der Doppelzeile, Beschränkung des Ausfalls der

Senkungen nach klaren Gesichtspunkten, Meidung der Hebung des tonlosen e, ausser wenn vorher die Senkung ausfiel, Meidung des Hiat und des Enjambement. Alle diese Momente sind aber nicht der ältesten Lyrik eigentümlich, sie finden sich auch in der 2. Hälfte des Herigertones und z. T. auch in der Epik, namentlich in der letzten Zeile des Nibelungenliedes. Es ist demnach klar, dass die ritterlichen Lyriker von den Fahrenden ihre Kunst lernten.

2. Kürenberg.

Dass der Dichter wirklich die in der Handschrift C ihm zugeschriebenen Strophen verfasst habe, bin ich so wenig als irgend jemand zu beweisen im Stande. Es ist möglich, dass der Name aus 8,5 erst gefolgert wurde, aber es ist eine Möglichkeit, für die nichts spricht. Ein Moment, welches Scherer mit besonderem Nachdruck betont, um verschiedene Dichter zu erweisen, nämlich der verschiedene Ton in den Männer- und den Frauenstrophen, scheint mir noch nicht genügend erklärt. Zwar kann man ihn in der Schärfe, wie Scherer ihn fixiert, überhaupt nicht zugeben (vergl. Paul, Beitr. II 414), aber er scheint doch zu bestehen und so bedarf er auch der Erklärung.

Eine solche hat Wilmanns AfdA VII, 262 versucht. „Die Frauenstrophen gaben der eingezwängten Kunst Mittel, die Frauen von einer Seite darzustellen, von der der übrige Minnegesang sie nicht darstellen durfte. Während in den Mannesliedern die Frau zurückhaltend, hart und stolz erscheint und notwendig erscheinen muss, findet in den Frauenstrophen fast ausnahmslos die liebende Hingabe ihren Ausdruck.“ Es war also die Etiquette, die so sonderbare Wirkungen schon auf die älteste Lyrik ausübte. „Seitdem die Frauen an der Gesellschaft der Männer teilnahmen, verbot es der Anstand, mit Liebestriumphen zu renommieren und diese Sitte wurde nun in äusserlicher, unsere moderne Anschauung sehr befremdender Weise für die Dichtung zum Gesetz erhoben“; Wilmanns S. 261. Die Auffassung geht von einem Irrtum aus und kommt daher zu irrigen Resultaten. Es ist richtig, dass in der Frauenstrophe fast ausschliesslich die liebende Hingabe der Frau dargestellt wird, aber für die älteste Zeit ist es falsch, dass sie

in den Männerstrophen hart und stolz erschiene; der Unterschied besteht nur darin, dass die Männer selber kühl oder doch weniger gefühlsselig erscheinen. In Kür. 9,29 verschmäht der Mann die liebende Frau. Ein Einverständnis setzt 10,1 voraus; volle Befriedigung 9,21, Leichtsinn und Ueberlegenheit des Mannes 10,17, Hingebung der Frau 4,17; ähnlich 16,15. Auch in Dietmars ältesten Tönen zeigt sich nirgendwo eine Andeutung der Härte der Frau; 32,13 f. heisst sie *senediu friwendinne.* Dietmar fängt erst in seinem letzten Ton 37,30 (vergl. Kap. IV) an, empfindsam zu werden. Auch in Reinmars ältester Lyrik finden sich noch genug Andeutungen, dass die Frau, der er diente, nicht so streng war, als die spätere Herrin; vergl. 105,17 f. *si trûret sêre, waene ich wol, diu guote diech dâ senede lie*; 107,37 *vil guote friwent lâze ich hie.* 151,9 *mir ist geschehen daz ich niht bin langer vrô wan unz ich lebe.* 156,15 *joch liez friunt daheime.* Aber freilich, je weiter wir vorschreiten, um so seltener wird die Sehnsucht der Frau.

Die Frauenstrophen sind gerade in der ältesten Zeit besonders häufig. Bei Kürenberg finden wir von 14 Strophen (8,9 nicht mitgerechnet) 9, unter den 6 anonymen in Doppelzeilen 5, unter 4 Strophen von Regensburg 3. In Dietmars Liederbuch gehören zur altösterreichischen Lyrik 23 Strophen, davon sprechen die Frauen in 10; bei Meinloh giebt es unter 12 nur noch 3 Frauenstrophen, bei Reinmar in seiner ältesten Zeit unter 35 Strophen nur 4. Die Liebesglück oder Liebessehnsucht aussprechenden Frauenstrophen werden also immer seltener. Nun hat doch die konventionelle Strenge der höfischen Gesellschaft zugenommen. Demgemäss müsste man nach Wilmanns Deutung erwarten, dass der Gebrauch jener Frauenstrophen auch zunehme; sie treten aber, wie die angeführten Zahlen beweisen, sehr zurück. Sind nun die Frauen plötzlich so streng geworden, dass sie auch in Frauenstrophen derartiges nicht mehr hören mochten? Sie hörten doch „ohne Bedenken die Tagelieder und lauschten ohne Erröten den schlüpfrigen Geschichten der Artusromane“; das also ist es nicht gewesen, was diese Strophen späterhin verhältnismässig selten machte.

Eine andere Erklärung liegt nahe. Es scheint, die Ritter scheuten sich anfangs noch, die zarteren Empfindungen, *die sie* wohl schon selbst hatten, öffentlich zu gestehen. Der

Ausdruck sehnsüchtiger Empfindung schien besser für die Frau zu passen. Daher das Ueberwiegen der Frauenstrophen. Man wusste in dieser alten Zeit schon zu charakterisieren. Nur in den Frauenstrophen kommt der Ausruf *wê, ôwê* vor, 4,11; 35,28; 37,16; 151,7. Namentlich Reinmar trauert auch schon vor dem Kreuzzug, aber von sich gebraucht er diesen Ausruf nicht. Der Westdeutsche Hausen dagegen scheut sich nicht, wie ein Weib zu klagen, und so finden wir den Ausdruck seit dem Kreuzzug Barbarossas auch in Reinmars Klageliedern. Vergl. auch Kap. VI. Je stärker der Wandel der Gefühlsweise hervortrat, je allgemeiner weichere Empfindungen auch beim Manne wurden, um so weniger war man genötigt zu den Frauenstrophen zu greifen, welche früher allein der Sehnsucht Ausdruck gegeben hatten. Es mag dazu gekommen sein, dass die Frauen wohl auch in Wirklichkeit um so spröder wurden, je sentimentaler die Männer sich anliessen. Nun scheute sich der Mann nicht mehr, seine Sehnsucht, seinen Kummer einzugestehen, wie dies die Westdeutschen nach dem Vorbild der Provenzalen von Anfang an gethan hatten.

Aus dem Verhältnis der Männer- und der Frauenstrophen bei Kürenberg darf man also nicht auf verschiedene Verfasser schliessen. Da die Strophen, wie wir sahen, keineswegs kunstlose Improvisationen sind, so ist es recht wohl denkbar, dass bewusster litterarischer Ehrgeiz zu ihrer Erhaltung beitrug und Kürenberg mag immerhin der Verfasser sein, wenngleich sich für den, der der Ueberlieferung keinen Glauben schenkt, ein strenger Beweis nicht führen lässt. Wären mehrere Dichter für diese Lieder anzunehmen, so zeigten sie jedenfalls dieselbe bedeutende dichterische Individualität, gegen die alle Nachfolger stark abfallen.[1])

Wir gehen nun zum Einzelnen über. Die häufigen klingenden Reime in dem ältesten Kürenbergton (7,19 f.) sind auffallend. Sie finden sich in der ersten Hälfte von 7,19; 8,1;

---

[1]) Man könnte zu glauben versucht sein, der Dichter habe 8,7 absichtlich seinen Namen genannt, wie vielleicht 26,21 Heriger und 20,18 Spervogel von sich in der dritten Person sprechen, um ihre Namen zu erhalten. Derartige Bezeichnungen wurden dann überflüssig, als man sich gewöhnte von vornherein die Gedichte auch aufzuschreiben.

8, 9; 9, 5; 9, 13; in 8, 17 können *hemede* : *edele* ebensowohl als klingend denn als stumpf betrachtet werden, vgl. 4,21 f. *tugende* : *jugende*. Durch diese Abweichungen von der Regel wird der Gegensatz von klingender Waise und stumpfem Reim, auf dem die Doppelzeile beruht, aufgehoben. Ist es erlaubt darin einen Zufall, eine Unachtsamkeit des Dichters zu sehen? Es finden sich in den 13 Strophen des Tones wohl 6 Fälle, in welchen die Waise nicht dreihebig klingend, sondern vierhebig stumpf ist, aber hierbei handelt es sich doch immer nur um eine Zeile; die nächstfolgende ist wieder der Regel gemäss gebaut. Ausserdem empfindet man im Reime derartige Abweichungen naturgemäss viel stärker als ausserhalb desselben. Auch Meinloh hat vierhebig stumpfe Waisen (11, 5; 12, 1; 13, 22; 14, 22), aber alle seine Reime sind der Regel gemäss, wie überhaupt die aller Lieder, die noch in Doppelzeilen gedichtet sind. Eine einzelne Ausnahme könnte man gelten lassen, aber 5—6 Ausnahmen in 13 Strophen sind bei einem Dichter, der keineswegs die Form vernachlässigt, unglaublich. Solch eine Ausnahme finden wir bei Dietmar, dem überhaupt das Reimen schlecht gelingt, in 32, 17 und 18. Auch die 12 Fälle, die Bartsch für den gemeinen Text des Nibelungenliedes ansetzt, sind im Verhältnis zum Ganzen seltene Ausnahmen, sind Flüchtigkeiten, die in die 2. Hälfte der Strophe nicht eindringen, weil der Strophenschluss immer strenge Reinhaltung forderte. Bei Kürenberg hat aber die Abweichung fast die Hälfte der Strophen dieses Tones ergriffen. Am nächsten läge es, Herigers Ton zur Vergleichung heranzuziehen, in dem auch die ersten Reimzeilen klingend oder stumpf schliessen dürfen, während das Geschlecht des letzten Reimpaares streng geregelt ist; doch fehlt dort in den ersten Zeilen der Gegensatz von Waise und Abgesang und damit der Trieb zur Genauigkeit. Hier bedürfen wir einer andern Erklärung. Ich halte die klingenden Reime für den Beginn einer Fortbildung der Strophe. Der Dichter stellt klingende Reime des Aufgesangs stumpfen im Abgesang gegenüber, um die Gliederung formal zum Ausdruck zu bringen, freilich ohne strenge Konsequenz, denn in 8, 33 f. sind 2 Frauenstrophen verbunden, die erste mit stumpfem, die andere mit klingendem Reim.

Doch auch die Dreiteiligkeit dieser Lieder wird bestritten

und so müssen wir sie zunächst feststellen. Abgesehen von dem Ton 7, 19 zeigt dieselbe sich auf den ersten Blick bei allen Tönen, die von den 4 Doppelzeilen der epischen Strophe ausgehen; zunächst in der einfachsten Fortbildung 7, 1 f., 3, 17. Hier ist nicht etwa am Strophenschluss wie bei Meinloh 11, 1 f. 15, 1 und sonst oft, sondern am Anfang der 3. Zeile eine Waise eingeschoben, gegen alle Analogie. Einzelne Waisen bezeichnen in älterer Zeit stets den Strophenschluss. Die Abweichung in 7, 1 lässt sich, soviel ich sehe, nur so deuten, dass hier gleich am Anfang des Abgesanges dieser als etwas Neues sollte bezeichnet werden. In der Weiterbildung 4, 17 f. stehen die 2 ursprünglichen Waisen zwar unmittelbar vor dem Strophenabschluss, aber die Reime zeigen, dass Dreiteiligkeit vorhanden ist; die Waise ist hier die drittletzte Zeile. Im Ton 4, 35, der von derselben Grundlage ausgeht, sind die Reime so verteilt, dass die Waise wie in 7, 1 im Anfang des Abgesanges steht. Ebenso offenbar ist die Dreiteilung bei Regensburg 16, 15. Die dritte Reimzeile ist hier die einzige, welche die ursprünglichen drei Hebungen bewahrt hat: *des ist mîn herze wunt* und *des tuot mir senede wê.* Und so findet sich die Dreiteilung auch bei Dietmar und Reinmar. Sie fehlt einzig bei den drei Liedern in Reimpaaren 37, 4 und 18 und 156, 10, sowie bei den Fahrenden Heriger und Spervogel und bei dem Schwaben Meinloh, der unteilige Stropfen zu 6 oder 8 Doppelzeilen hat. Jede Teilung gäbe in den Tönen 11, 1 und 14, 14 ein unglaubliches Missverhältnis, entweder 2 Doppelzeilen im Aufgesang und 4 bis 4½ im Abgesang, oder 4 im Aufgesang und 2½ bis 2 im Abgesang. Nur die 8 Doppelzeilen von 15, 1 liessen eine befriedigende Einteilung zu, da aber die andern Töne unteilig sind, so ist es auch für diesen wahrscheinlich.

Kürenbergs Ton 7, 19, die Grundlage aller andern Töne, die von 4 Doppelzeilen ausgehen, wäre demnach der einzige, dem die Dreiteilung nicht zukäme oder bei dem sie wenigstens nicht erweislich wäre. Aber dieser Ton ist auch der einzige, der im Aufgesang sehr häufig klingenden Reim hat. Da alle andern Erklärungen ausgeschlossen zu sein scheinen, so komme ich zu der oben angedeuteten; wie ursprünglich Reimzeile und Waise einander gegenübergestellt wurden, so beginnt der Dichter jetzt Aufgesang und Abgesang gegenüberzustellen. In allen direkt

abgeleiteten Tönen hatte man ein anderes Mittel zur Bezeichnung gefunden und so verzichtete man lieber auf dieses, das den Gegensatz von klingender Waise und stumpfem Reim vernichtete. Ich würde, da das Material zur Beurteilung nicht gross ist, an dem Ergebnis zweifeln, wenn sich nicht derselbe Gedanke, aus dem Kürenbergs Aenderung entsprang, bei seinem spätern Nachfolger Dietmar durchgeführt zeigte. Dieser liebt es, in seinen Tönen klingenden Reim des Aufgesanges in Gegensatz zu stellen zu dem stumpfreimigen Abgesang; er thut aber auch den weitern Schritt, den Kürenberg nicht hatte thun wollen, dass er nun die entsprechende Waise stumpf macht; so in 32,13; 37,30; die Waisen haben dann auch Reime erhalten in 39, 30 und 36,5. (Vergl. Kap. IV). Reinmar seinerseits, der den klingenden Reim weniger liebt, dreht die Sache gerade um; er lässt ihn nicht bloss in seiner ältesten Zeit, sondern auch späterhin noch lange nur im Abgesang zu. Es ist leicht zu erweisen, dass alle 9 Töne Reinmars, die klingende Reime im Aufgesang haben, nach dem Kreuzzug von 1190 gedichtet sind.

Wir sehen hier einen weitern Schritt der Abtrennung der Lyrik von der Epik. Die Dreiteilung ist ein musikalisches Prinzip. Die Lyrik strebt darnach, den musikalischen Gegensatz auch äusserlich zur Geltung zu bringen. Die Nibelungenstrophe kennt, obwohl das Gegenteil. öfters angenommen worden ist, nicht diese Gliederung. Lachmann, über Singen und Sagen, Kl. Schriften S. 467 und 477 bemerkt, dass im Nib-lied, im Alphart, in der Kudrun nur das Sagen vorkommt, dass auch Salman und Morolt nur gelesen wurde. Er vermutet, daher, dass manche Teile des Liedes von den Nibelungen, auch ehe man sie in ein Buch zusammenschrieb, nur gesagt und niemals gesungen wurden. Dass das Lied, wie es uns jetzt vorliegt, zum Lesen bestimmt war, ergiebt sich aus der beträchtlichen Anzahl der von einer Strophe zur andern überlaufenden Konstruktionen; nimmt man aber auch mit Lachmann kleinere Lieder an, so kann man sich jedenfalls die musikalische Begleitung der Strophe, wenn es eine solche gab, unmöglich als eine dreiteilig ausgeführte Melodie denken. Eine solche etwa 56mal und öfters wiederholt, wäre für jeden Hörer eine Qual gewesen. Die Annahme eines dreiteiligen Baues der

Nibelungenstrophe schwebt also, da im Lied selbst sichere Indizien für die Unterscheidung von Aufgesang und Abgesang fehlen, völlig in der Luft; sie ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil die andern Strophen der Fahrenden sie nicht kennen, nicht der Heriger- und der Spervogelton, daher wahrscheinlich auch nicht der Moroltton. Die Gliederung ist ein Fortschritt, den die Strophe den Lyrikern verdankt. Es ist charakteristisch, dass auch gerade jetzt einmal das Singen hervorgehoben wird, in der berühmten Stelle Kür. 8, 1 f.: *ich stuont mir nehtint spâte an einer zinnen: dô hôrte ich einen ritter vil wol singen in Kürenberger wîse.* Was unter dieser vielumstrittenen *wîse* zu verstehen sei, ist nach dem Obigen klar. Kürenbergs *wîse* unterscheidet sich klar von der Nibelungenstrophe, die wahrscheinlich gar nicht, und von denen der sonstigen Fahrenden, die allem Anschein nach nicht in dreiteiliger Gliederung gesungen wurden. Dadurch war sie kenntlich, auch fand diese Neuerung solchen Anklang, dass alle Nachfolger sie für ihre Fortbildungen acceptierten. Diese musikalische Eigentümlichkeit wird demnach der Ausdruck bezeichnen.

Die metrische Uebereinstimmung Kürenbergs mit den spätern Dichtern, welche auf seiner Grundlage bauten, besonders mit Dietmar und Reinmar, giebt uns das Mittel, in einigen Fällen die Ueberlieferung zu berichtigen. Die Gefahr, dass man von späterer Zeit auf die frühere einen falschen Rückschluss mache, ist nicht sehr gross. Die äussern Formen der Metrik, der Strophenbau, der Reim bilden sich zu immer grösserer Vollkommenheit fort, die sprachlichen Formen aber und die Betonung werden in der ältesten Zeit am strengsten geschont und erst spät wurden die Dichter hierin freier.

Die Betonung ist wie bei allen altheimischen Lyrikern logisch. Im Versanfang wird jedoch bei Kürenberg wie bei spätern versetzter Ton zugelassen, 9, 16 *müzén*, 9, 8 *sîdíne*. Unglaublich aber, weil ohne Analogie ist in der Versmitte die Erhebung des Artikels über sein Substantivum *er muoz mir diu lant rûmen.* Bartsch U. S. 359 betont auch 7, 17 *daz mîn froid ist daz minnist.* Dass *froid* zu betonen ist, dafür spricht, dass dabei der Ausfall der Senkung an der zu erwartenden Stelle stattfindet. Wären derartige Betonungen in der älteren Lyrik überhaupt erlaubt, so müssten wir sie auch bei Dietmar, Reinmar

und Heriger erwarten; es findet sich aber bloss hier ein Beispiel, wo die schlechte Ueberlieferung der einzigen Handschrift C nur geringe Garantie bietet. Dass diese Lieder überhaupt erst spät an den Besitzer von C kamen, sieht man schon daraus, dass die Reime nicht mehr mit durchkorrigiert sind, wie in den ältern Bestandteilen von C. In 7, 17 liegt unzweifelhaft eine jener unzähligen kleinen Umstellungen vor, die sich in allen Handschriften finden; epische Parallelen (Bartsch U. 359, 362) entscheiden hier nicht; es wird zu lesen sein *er muoz diu lant mir rûmen.* Bei dem Schreiber hat, wie es in solchen Fällen gewöhnlich geschieht, die natürliche prosaische, aber dem Vers nicht entsprechende Wortstellung die poetische verdrängt.

Mit besonderer Strenge meiden die Oesterreicher die Synkope der Vorsilben. Keiner hat Formen wie *drumbe, drinne, vliesen, gnâde, blîben.* Alle Fälle die vorkommen, erledigen sich entweder durch zweisilbigen Auftakt oder sonst auf einfache Weise. Auch Walther meidet derartiges noch in seinen Liedern, Reinmar hat erst in einem seiner spätesten Lieder die Kontraktion *gêret* für *geêret* gewagt, in 189, 30. Es steckt eine Art von Purismus in dieser höfischen Gesellschaft. Bei Kürenberg 8, 23 ist demnach auch zweisilbiger Auftakt anzunehmen *und gewinnet mir daz herze.* In 9, 30 ist die Synkope durch falsche Abteilung der Verse entstanden; ich lese: *nu brinc mir her vil balde mîn ros | mîn îsengewant.* Es wird dabei Apokope in *balde* nötig, mit der es diese Dichter viel leichter nehmen. Dietmar hat im Reim 33, 12 den Dativ *rât.* Reinm. 106, 9 *werlte genôz;* 156, 26 *wie kunde mich der verdriezen.* Bei Kürenberg ist sie in MF öfters angenommen; 7, 9 *ze jungest,* 7, 17 *daz mîn froidę dez minnist ist,* 9, 12 *die gerne geliebe wellen sîn*; letzterer Fall ist jedenfalls mit Bartsch zu beseitigen, denn hier überliefert die Handschrift ohne Anstoss *die geliebe wellen gerne sîn.*

Die geschlossenen Endsilben werden bei Kürenberg und seinen Nachfolgern ebenfalls rein bewahrt; hier wird Synkope nur gestattet, wo anscheinend die gebildete Sprache sie bereits rezipiert hatte, in den entsprechenden Formen von *hân, ligen, geben, lâzen;* neben *wirt* existiert noch *wirdet.* Synkopiert wird regelmässig der Suffixvocal der schwachen Präterita. Eine Ausnahme von der sonstigen Strenge wäre 10, 8 *wiez*

ùndr uns zwein ist getân weshalb vorzuziehen ist: *under ùns zwein.* Derselbe Fall findet sich zwar auch 39,34 *undr einer grüenen linden*, doch liegt es nahe hier zweisilbigen Auftakt anzunehmen. 2 Fälle von Synkope bei Dietmar und bei Reinmar in seiner ältesten Zeit 33,14 und 150,22 sind zu beseitigen (*widerteilen durch unstaeten muot* und : *wes froït sich der*).

Bartschs Lesung von 8,15 *jo enwas ich niht ein wilde bêr* ist von anderm abgesehen auch deshalb nötig, weil sie das Enjambement beseitigt. Zieht man *wilde* wie es in MF geschieht, zum Schlussvers: *wìldè, sô sprach daz wîp,* so erhält man ausser dieser noch einen zweiten Verstoss; die Senkung im vierhebigen Vers fiele dann nach der ersten Hebung aus.

Bei Kürenberg und den andern altösterreichischen Dichtern fehlt die Verschleifung einer kurzsilbigen Hebung mit der folgenden Senkung, wenn das *e* der Senkung zwischen 2 Verschlusslauten steht. Kürenberg hat überhaupt nur 2 Fälle 8,24 *manegen* und 7,21 *eines höveschen ritters* (Bartsch LD und MF. nach der Handschrift *hübschen*); dazu kommen 3,23 *menegem*, 4,10 *menegen*, 4,11 *jugende*, 4,13 *aber* 4,16 *seht*, 4,21 und 24 *tugende* : *jugende*, 5,2 *kumest*, 5,9 *wonest*; 17,3 *verholne*; 17,4 *senede* u. s. w. Bei den schwachen Praeterita *sagte, redte* u. s. w., ist nicht Verschleifung, sondern Synkope anzunehmen, denn diese findet auch ausnahmslos statt, wenn die Stammsilbe lang ist. Reimbelege auf *aget-eit* finden sich erst seit 1190 in der Lyrik. Im Versinnern hat Dietmar in seinem letzten Ton, der nicht mehr rein altösterreichisch ist (vergl. Kap. IV), 38,19 *treit*, und Reinmar hat viermal *lebt* einsilbig gebraucht 105,4 105,23; 150,26 und 154,19 und in seiner 2. Periode, die schon weitere Einwirkungen verrät, in 157,8 *geseit*, aber in den Reim wagt sich auch dann derartige Freiheit noch nicht, während sie bei dem Fahrenden Heriger sich schon findet, 26,8 f. *pfligt* : *gesigt*; 26,27 f. *betragt* : *wagt*, bei ihm auch öfters im Innern des Verses 26,13 *seit*; 28,16 lobt; 29,32 *leit sich.* Auch die Apokope *danne* findet sich weder im Reim noch sonst, auch nicht bei Heriger; die Westdeutschen dagegen haben sie öfters im Reim 5,25; 43,1; 62,3; 66,19; als letzte Senkung 83,9; 120,25; (Analog ist die Apokope Dietmar' 33,12 *rât* für *râte*; aber eben dass Näherliegendes, wie unser *dan* nicht vorkommt, be-

weist, dass Dietmars Ungelenkigkeit in der Handhabung des Reimes sich dabei etwas ganz Ungewöhnliches gestattet).

Nach dem Vorausgeschickten lässt sich die Frage, ob die Metrik Kürenbergs und die des Nibelungenliedes identisch sei, wie Bartsch behauptet, kurz erledigen. Unstreitig haben beide manches Uebereinstimmende, aber ein näheres Eingehen zeigt doch auch grosse Verschiedenheit. Der ritterliche Dichter ist viel strenger als das von Bartsch aus den Gruppen B und C kombinierte Original des Nibelungenliedes. Die wichtigsten Verschiedenheiten sind folgende: Das Nibelungenlied regelt nur den Ausfall der Senkung in der letzten Zeile, in den andern ist er ungeregelt wie bei Heriger in den 4 ersten Zeilen; namentlich gestattet es in den 7 ersten Zeilen auch Ausfall der letzten Senkung; diese wird oft durch die Eigennamen erzwungen, sie findet sich aber auch sonst ebenso wie der Ausfall von zwei Senkungen, vergl. Bartsch Untersuchungen 134 f. Demgemäss ist es auch nicht an die Beschränkung in der Hebung des tonlosen *e* wie die Lyriker gebunden, vergl. die dreisilbigen Worte am Schluss der ersten Doppelzeile, deren mittlere Silbe ein *e* hat, *hëlfénde, trûrénde*; Bartsch u. 136. Die Verschleifung kurzer Silben, deren erste gehoben ist, ist nach Bartsch S. 99 in jedem Falle unbedenklich; sie findet sich auch auf dem Reim in den Formen *gekleit*, *geseit* sehr oft. In der altösterreichischen Zeit wird das, wie oben gesagt ist, gemieden, findet sich aber bei Heriger. Ebenso ist die Apokope *dan* im Reim häufig und wird bei Bartsch in seinen Rekonstruktionen vorausgesetzt, Nib *nôt* I S. 113 zu 700, 1 und Einleitung S. XXX No. 1973 (nicht bei Heriger). Die Synkope der Vorsilben *be- ge- ver-* (Bartsch 92, 94 f.) kommt in dem Nib-l nicht oft vor, häufig aber sind *drinne, drumbe* u. s. w. (Heriger 26, 26, 29, 26, 28, 12), häufig ist sie auch in den Nachsilben (Bartsch S. 79) nach langer Hebung, *enbiut, heizt, eins, dienst.* Die österreichischen Lyriker meiden derartiges ganz. Zu beachten ist auch, dass Kürenbergs Strophen gesungen wurden, die des Nib-l nicht. Besonders wichtig aber ist, dass das meiste, was Kürenberg eigentümlich schien, der altösterreichischen Lyrik überhaupt eigen ist. Dass bei ihm die Senkungen in der letzten Halbzeile häufiger ausfallen als bei den andern Lyrikern, kann deshalb nicht in Betracht kommen, wei

er der älteste derselben ist und der Epik noch am nächsten steht.

Man wird sich diesen Thatsachen kaum mit dem Einwand entziehen können, dass das zu beobachtende Material für die Lyrik zu gering sei. Für die Technik der Doppelzeile kommen in Betracht 15 Strophen Kürenbergs, 6 anonyme, 12 Meinlohs, 2 des Regensburgers und die zweiten Hälften der 28 Strophen Herigers; für die andern Momente, die speziell altösterreichisch sind und auch noch fortdauern, nachdem man von der Doppelzeile abgegangen war, zählen ausser den 22 Strophen Kürenbergs, der anonymen Dichter und Regensburgs die echten Strophen in Dietmars Liederbuch, d. h. diejenigen, welche auf die Grundlage von 4 Doppelzeilen zurückgehen und die älteste Lyrik Reinmars (35 Strophen); im wesentlichen auf derselben Stufe stehen aber auch Reinmars Töne der 2. Periode (wahrscheinlich 16 Strophen). In den 90 Strophen findet sich, wie oben schon erwähnt ist, als allmählich eintretende Fortbildung nur viermal lebt bei Reinmar, und einmal *treit* bei Dietmar, und *geseit* bei Reinmar, aber nicht auf dem Reim und bei beiden in den spätesten der hierhergehörigen Töne. Gerade bei Reinmar lassen sich die Perioden so deutlich unterscheiden, dass ich glaube, jeder Nachprüfende wird mir dieselben zugeben. Ist das aber der Fall, so erhalten wir für die Beurteilung der ältern Lyrik ein ziemlich beträchtliches Material.

Die Beobachtung der metrischen Eigentümlichkeiten spricht dafür, dass das Nibelungenlied nicht aus demselben Kreise hervorging wie die Lyrik, denn seine Metrik ist freier und weist vielmehr auf die Technik der Fahrenden hin. Die Möglichkeit, dass neue Thatsachen die Identifizierung Kürenbergs mit dem Dichter des Nibelungenliedes verbieten könnten, hat Bartsch selbst Germ. XIX, 258 ausdrücklich betont. Es liegt mir fern, den erwähnten metrischen Beobachtungen eine solche entscheidende Bedeutung beizumessen; dass aber die Pfeifer-Bartschsche Hypothese durch dieselben an Wahrscheinlichkeit verliert, scheint mir zweifellos. Vergl. auch den Exkurs über Strophenentlehnung.

Es ist von Scherer behauptet worden, dass die Kürenberglieder nur geringe Reste einer reich entfalteten Lyrik seien; die Strophe 7,19 müsse längere Zeit im lyrischen Gebrauch

des Adels gestanden haben und die Spielleute hätten sich, indem sie in diesem Ton dichteten, den Weg in die aristokratischen Kreise gebahnt (ZfdA XVII, 579). Ich glaube, man muss sich die Sache doch anders denken; darüber ein paar Worte.

Dass die Lyrik in ihren Anfängen noch beträchtlich über Kürenberg in ältere Zeit hinausgehe, ist eine Hypothese, die Wilmanns AfdA VII S. 263 mit gutem Grund bestreitet. In der ritterlichen Gesellschaft kann sie sich jedenfalls nicht viel früher eingebürgert haben, als jene Lieder gedichtet wurden, die uns unter Kürenbergs Namen überliefert sind. Wir sehen, wie schüchtern und einfach sich noch die eigene Liebesempfindung des Ritters ausspricht, wie sich die Darstellung der Liebessehnsucht und des freudig bewegten Liebesglückes noch in die Frauenstrophe flüchtet. Man hatte sich also in der ritterlichen Gesellschaft bis dahin noch nicht gewöhnt, derartige Empfindungen auszusprechen und mit dem Liebesgefühl eine Art Kultus zu treiben. Ohne eine gewisse Innigkeit und Weichheit der Empfindung aber konnte eine solche autochthone Liebeslyrik nicht entstehen. Denn was anderes konnte den Anlass geben diese Empfindungen von epischer Darstellung abgetrennt auszusprechen? Es hat nichts Unwahrscheinliches, geradezu anzunehmen, dass Kürenberg der erste ist, der diese neue Bahn betrat; sind im aber andere vorausgegangen — man könnte an die Dichter von 37, 4 und v. 18 denken — so standen sie ihm jedenfalls zeitlich nahe. Manches Gedicht dieser altösterreichischen Lyrik wird uns verloren sein, namentlich fehlen zwischen Kürenberg und Dietmar Mittelglieder. Gewiss konnten auch andere in der epischen Strophe dichten, dass sie aber lange zu lyrischem Gebrauch gedient habe, ist deshalb doch nicht wahrscheinlich. Die Lyrik ist neuerungssüchtig. Schon in den Kürenbergliedern sehen wir den Trieb zur Umbildung der ursprünglichen Form. Wer das für die Strophen mit weiblichen Reimen in der ersten Hälfte nicht zugäbe, könnte es doch für 7, 1 nicht leugnen. So zeigen uns auch die anonymen Lieder, wie die Regensburgs, Dietmars und Reinmars ein konsequentes und schnelles Fortschreiten auf der Bahn, die schon Kürenberg selbst betreten hatte. Es ist nicht recht glaublich, dass als dieser selbst zu neuen und

wie man nicht bestreiten kann, der Lyrik angemessenern Formen übergegangen war, andere Sänger noch längere Zeit bei der alten Strophe beharrten und die Fahrenden deshalb sollten Anlass gehabt haben auch zu dieser bei den Rittern beliebter Strophe überzugehen. Hätten dieselben wirklich darnach gestrebt auf die Metrik, wie sie in adligen Kreisen geübt wurde, einzugehen, so hätten sie vor allen Dingen der Entwicklung der Lyrik darin folgen müssen, dass sie wie diese den dreihebig-stumpfen Vers durch den vierhebigen ersetzt hätten. Wir halten also daran fest, dass die Strophe ursprünglich episch ist und von den Lyrikern gewählt wurde, weil sie die verbreitetste Strophenform war. Auch ihre Entstehung kann man nur unter dieser Voraussetzung begreifen. I. Grimm (Lat. Geschichte des X. und XI. Jahrhunderts S. XLII) nennt die Erzählung in kurzen Reimpaaren unepisch; man könne von ihr sagen, dass sie nicht recht zu Athem komme. Der Trieb, die reimlose Zeile, welche man sonst nur beim Strophenschluss verwandte, zu einer bequemen Erweiterung des kurzen Masses zu gebrauchen, war der Epik natürlich. Je kräftiger die Thatsachen wirkten, desto weniger konnte man an der schnellen Wiederkehr der Reime Gefallen haben und besonders für die Darstellung umfangreicher Begebenheiten musste in einer Zeit, in welcher die Sage sich lebhaft entwickelte und gewiss eine häufige Neuprägung verlangte, es erwünscht sein, der engen Fessel der Reimpaare zu entgehen. Daher hat denn auch die volkstümliche Epik das Mass, welches ihr bequem und doch nicht ohne Kunst war, dauernd festgehalten. Was aber die Lyrik zu den Doppelzeilen hätte treiben sollen, ist nicht einzusehen. Diese hat die häufige Wiederkehr des Reimes nicht zu scheuen. Der kleinere Umfang der Gedichte gestattet und begünstigt ihn. In der That verlässt sie ja auch bald wieder die Doppelzeile, indem sie den reimlosen Zeilen auch Reime giebt und auf diese Weise zum überschlagenden Reim kommt.

Was das Alter der Kürenberglieder anlangt, so muss ihre nahe Beziehung zu denen Dietmars entscheidend sein. Dietmar steht in seinen zwei ältesten Tönen 32, 13 und 33,15 trotz mehrfacher Fortentwicklung auf demselben Boden wie Kürenberg. In dem Ton 32,13 finden wir noch die Reimbindungen

v. 14 f. *wîbe* : *mîden*, v. 17 f. *minne* : *singen*, 33, 8 f. *dinge* : *inne*. Zweimal findet sich noch tonloses *e* am Schluss der Waise gehoben, 32, 21 und 33, 3, das sich auch noch bei Reinmar in der Mitte der 80er Jahre findet, 150, 8 *wan daz ich si frömede*. Wenn man sie hier auf der Waise noch hob, so konnte man sie 10 Jahre früher doch wohl noch als Reime gebrauchen. Dietmars Zeit ist durch seine Beziehungen zu Reinmars ältester Lyrik fest bestimmt; er ist etwa um 1180 anzusetzen; man hat also, wie Lachmann Walther S. 197 annahm, keinen Grund über das Jahr 1170 für Kürenbergs Lieder hinaufzugehen. Wenn die altertümlichen Reime sonstwo, wie Bartsch Unters. S. 355 f. annimmt, schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts verschwanden, so beweist das noch nichts für Fahrende und Ritter in Oesterreich; speziell das gehobene *e* haben dort ja auch die Bearbeiter des Nib-liedes nicht angetastet.

3. Die namenlosen Lieder und Meinloh von Sevelingen.

Die Nibelungenstrophe ist das Produkt einer bestimmten Reflexion. Man kann es verstehen, dass der uns unbekannte Erfinder derselben die Reimzeilen auf drei Hebungen herabsetzte, aber diese Verse haben doch etwas Singuläres in der ältern deutschen Poesie. Die Analogie aller andern Verse drängte dazu, auch den Reimzeilen 4 Hebungen zu geben. In dieser Beziehung sind die anonymen Lieder von besonderm Interesse. Die 2 Strophen 4, 17 f. sind eine Variation der Nibelungenstrophe, in der die Aenderung noch nicht durchgedrungen ist. Sehr nah verwandt sind die beiden folgenden Strophen 4, 35 und 5, 7. Dass dieselben dem Sinne nach nicht zusammenhängen, hat Scherer, d St II, 10 erkannt; deshalb ist es aber auch, wie derselbe Forscher bemerkt, unnötig, das Mass der beiden Gedichte gleich zu machen. Hält man sich einfach an die Ueberlieferung, so sind die Strophen verschieden. 5, 7 hält noch die drei Hebungen der Nibelungenstrophe fest, wie auch Lachmann zu den Nib. S. 5 annahm; in 4, 35 aber ist der Dichter zu 4 Hebungen übergegangen. Drei Hebungen können nicht ohne Zwang hergestellt werden. Am wenigsten widerstrebt 5, 3 *so verliuse ich mînen lîp*, wo man zweisilbigen Auftakt annehmen könnte; unstatthaft dagegen wäre die Form *vliuse*, die sich nirgendwo in der ältern Lyrik findet, vergl.

auch Lachmann Iwein 255. 4,36 müsste man Apokope *liebest* annehmen oder *aller* streichen; in 5,1 hätte man entweder wieder eine harte Verkürzung für *al diech ie gewan,* oder man müsste *ie* streichen, das aber in solchen allgemeinen Versicherungen nicht zu fehlen pflegt. Da die Aenderungen nicht nötig sind, so sind sie auch nicht erlaubt. Wir haben hier also zwei im übrigen gleiche Strophen, von denen die eine noch die ursprünglichen drei Hebungen in den stumpfen Zeilen bewahrt hat, die andere denselben bereits vier Hebungen gegeben hat. 5,7 könnte man in den stumpfen Zeilen freilich auch vierhebig lesen, aber v. 10 entstünden zwei metrische Verstösse: *die náht únde oúch den tac*; die Senkung fiele im vierhebigen Vers nach der ersten Hebung aus und es entstünde zugleich Hiat oder man müsste Ausfall von zwei Senkungen annehmen, der sich sonst in keinem Fall zeigt. Man bleibt also hier besser bei den drei Hebungen. Es wäre übrigens auch an der Sache nichts wesentliches geändert, denn jener Uebergang läge dann doch von 4,17 f. zu den 2 Strophen 4,35 und 5,7 vor.

Interessant sind auch die 2 letzten Strophen des Burggrafen von Regensburg. Hier sind die 2 ersten stumpfen Zeilen schon vierhebig geworden, die dritte ist noch dreihebig, 16,20: *des ist mir herze wunt* und 17,11 *des tuot mir senede wê.* Die vierte Doppelzeile ist in dem Verse und dem Reimvers auf 5 Hebungen gesteigert. Warum stockte die Fortbildung bei der dritten Reimzeile? Ich denke, damit sich der Abgesang von dem Aufgesang deutlich abhebt. Zugleich macht sich hierdurch auch eine grössere Mannigfaltigkeit im Abgesang geltend. Dieser ist ja auch bei Reinmar vorzugsweise der variierende Strophenteil, zum Teil auch schon bei Dietmar.

Die Natürlichkeit der Entwicklung ergiebt sich vor allem daraus, dass auch Dietmar und Meinloh, wie es scheint, unabhängig von einander darauf kamen. Dass beide sich nicht berührten, ergiebt sich sowohl aus ihrer sehr abweichenden Metrik, als auch aus der Erwägung, dass die beiden räumlich weit getrennten Dichter nicht sonderlich bedeutend waren und daher kaum der eine Anlass hatte, von dem andern Kenntnis zu nehmen. Wie übrigens die Analogie sich geltend macht, sieht man in späterer Zeit an der epischen Strophe in anderer Weise. Die Epiker hatten sich an den dreihebigen Vers ge-

wöhnt, es war aber späterhin nicht mehr wie in alter Zeit Gewohnheit, den Strophenabschluss durch Verlängerung zu bezeichnen. Daher begann sich in den spätern Gedichten in dieser Strophe die 4. stumpfe Zeile immer stärker nach dem Mass der drei andern zu richten, bis sie im Hildebrandston die überflüssige Hebung endgültig aufgab.

Völlige Sicherheit haben wir nicht, dass Meinloh oder wer sonst in Schwaben in seiner Weise vor ihm dichtete, von der Nibelungenstrophe ausging, aber es ist doch wahrscheinlich. Diese Strophe war jedenfalls älter, in ihr lagen bedeutende dichterische Leistungen vor, sie war, so viel wir wissen, die einzige ganz aus Doppelzeilen gebildete Strophe; sie konnte auch, da sie nicht dreiteilig war, leicht beliebige weitere Zusätze an Doppelzeilen erhalten; Meinlohs Ton ist auch, wie wir sehen, unteilig und dadurch unterscheidet er sich von den Tönen der Oesterreicher. Es finden sich bei ihm auch Sprachformen, die jene meiden 11,16 *heizt*; 11,17 *andriu*; 13,10 *pfliget* und 11,17 *habest* einsilbig. Die Synkope in 12,25 *da ist gnuogen ane gelungen* ist dem Dichter auch zuzutrauen, da er ja auch sonst der Strenge der Oesterreicher ferner steht, aber ganz sicher ist sie nicht.

15,6 hat Paul nach der untadeligen Lesung von B wieder hergestellt *daz mir got die saelde habe gegeben.* In MF wurde wieder wegen des harmlosen zweisilbigen Auftakts geändert, aber dabei ein Abstraktum, *diu Saelde*, personifiziert in den Vers gesetzt; Personifikationen kennt die altheimische Lyrik nicht; dieselben sind durch die Vermittlung der Westdeutschen aus der romanischen Literatur entlehnt. 15,9 und 10 teile ich mit Bartsch ab *wan daz mîniu ougen* | *sâhen die rehten wârheit*. Die Lesung in MF ergiebt ausser dem Betonungsfehler auch doppelten Ausfall der Senkung.

15,7 *deich* und 12,21 *deist* sind eben so wie *dêst* in 3,22 aufzulösen, weil sich nirgendwo in der altheimischen Lyrik ein sicheres Beispiel findet, d. h. ein solches, das im Versinnern steht. 12,7 ist wohl nach Meinlohs Stil zu ändern: *verholne in sînem herzen,* wodurch Hiat oder Synkope der Senkung wegfällt; vergl. 11,18; 12,33; 13,25; v. 34; 14,7. 12,22 ist nach BC schon oben S. 57 gebessert.

Meinlohs Tönen ähnlich ist 4, 1 *diu linde ist an dem ende nû järlang sleht unde bloz* (vergl. Scherer a. a. O. S. 8).

4. Der Burggraf von Regensburg.

Unter dem Namen dieses Dichters werden uns 2 Töne überliefert, die nicht mit gleicher Sicherheit ihm zuzuschreiben sind. C bietet 4 Strophen, A nur die zwei letzten, die 2 ersten dagegen in der Sammelhandschrift, die den Namen Leutolds von Seven führt. Möglich wäre an sich, dass sie in A deshalb ausgelassen wurden, weil der Schreiber sich erinnerte, dass er sie einige Blätter vorher geschrieben hatte, aber die Töne weichen in ihrer Art auch sehr von einander ab.

Der zweite Ton ist unzweifelhaft der ältere, eine Variation der Nibelungenstrophe, die schon besprochen ist. Waise und Reim stehen noch in dem alten Gegensatz; der Auftakt ist noch ungeregelt. Auch fällt die Senkung 16, 19 aus, vielleicht auch 16, 22 und 17, 2.

Im ersten Ton dagegen blickt überall schon die Nachahmung Reinmars durch. Der Auftakt ist bereits streng geregelt, die Senkungen fallen nicht mehr aus. Der Aufgesang besteht aus vierhebig stumpfen Jamben, wie zuweilen bei Dietmar (33, 15 und 35 16) und sehr oft bei Reinmar. Entscheidend ist die Verkürzung des Abgesanges, welche die altheimische Lyrik vor 1190 nicht kennt. Die einzige Strophe, die dagegen sprechen könnte, 36, 34, steht in dem spätern Teile von Dietmars Liedern in C, in den viele unechte Bestandteile eingedrungen sind; auch diese kann nicht vor 1190 entstanden sein. Bis dahin ging das Streben der Dichter ausschliesslich darauf, die Strophe zu erweitern; seit dieser Zeit hat Reinmar sehr oft die Abgesänge verkürzt. Unsere Strophe ist auch speziell mit 191, 34; 203, 10 verwandt, an welche Töne sich eine ganze Summe von Nachahmungen anschloss (vergl. Kap. V, 3). Der minder reimfertige Dichter gab dabei die Reime der ursprünglichen Waisen wieder auf, gerade wie Dietmar in 37, 30, nachdem er sie in früheren Tönen schon angewandt hatte. — Auch der Ausdruck von 16, 1 f. bietet einige Uebereinstimmungen mit Reinmar v. 4 *swenne ich in umbevangen hân* findet sich wörtlich so 6, 11; v. 12 *und laegen si vor leide tôt* ist sehr ähnlich 6, 12 und 164, 12 *und waer ez al der werlte*

leit, 159, 26 und *waer ez al der werlte zorn,* was dann auch von Hausen 54, 29 nachgeahmt wurde. v. 7 *den muot hôhe tragen* kommt auch vor Reinmar öfters vor, ist aber doch erst durch ihn zum Stichwort geworden. 16, 4 *wie sanfte ez mînem herzen tuot* findet sich in einem freilich nicht reinmarischen Lied 6, 25. So einfach diese Anklänge sind und so wenig sie an sich beweisen, das eine geht aus ihnen hervor, dass 16, 1 f. gedichtet wurde, als sich bereits ein fester Bestand von lyrischen Formeln gebildet hatte. In der ältesten Lyrik war das am wenigsten so; auch in den 2 letzten Strophen 16, 15 f. findet sich nichts derartiges. Zu alledem kommt, dass die 2 Strophen in A unmittelbar hinter 5 Strophen Reinmars stehen A 12—14 ist = MF 103, 3 f., A 15 und 16 = MF 250 glaube ich als reinmarisch erweisen zu können. Nach alledem sind die 2 Lieder unter Reinmars Einfluss entstanden, anscheinend nicht vor 1190. Nach den Mitteilungen Scherers über die Burggrafen von Regensburg D St II, 76 f. ist es unmöglich, dass derselbe Burggraf, welcher die 2 älteren Strophen gedichtet hat, auch die spätern Strophen verfasst habe. Scherers eindringende Untersuchung über das Verhältnis des Regensburgers und des Rietenburgers behält trotz dieses Sachverhältnisses doch ihren Wert. Die 4 Strophen unter Regenburgs Namen haben allerdings einen gemeinsamen Charakter im Gegensatz zu denen Rietenburgs; jene gehören zur altheimischen Lyrik, diese nicht.

Die Strophe 16, 15 ist mir übrigens in der Rezension von MF unverständlich. Die 2. Zeile: *wol getrôste mich ein wîp* und die 6.: *daz nîdent merkaere* scheinen zu beweisen, dass v. 1[illegible] eine Negation einzuschieben ist: *ichn lac den winter eine.* Die einfache Negation findet sich auch sonst (103, 9, E 338 zu 152, 1 etc.).

In 16, 24 widerspricht die Interpunktion dem sonstigen Gebrauch der ältern Lyrik, die Satzglieder der metrischen Gliederung anzupassen. Hier bietet sich die Besserung fast von selbst dar: *nu heizent si mich mîden einen ritter; ine ma[illegible]* Dann folgt der neue Satz bis v. 4; hinter *arme* steht ein Komma.

Kap. IV.

Das Liederbuch des Dietmar von Eist.

Für das Liederbuch Dietmars hat Scherer a a O ein reichhaltiges Material zurechtgelegt, so dass einem späteren Bearbeiter wenig hinzuzufügen bleibt. In scharfem Gegensatz zu Scherer hat dann Paul den Dichter behandelt und zwischen Echtem und Unechtem zu scheiden gesucht. Obwohl ich in meinem Resultate Paul näher stehe, so hat mir doch auch Scherer durch eine ganze Reihe von Einzelbeobachtungen meinen Weg sehr erleichtert. Ich hebe dies im Eingang ausdrücklich hervor, um nicht immer wieder den Namen nennen zu müssen.

Scherer nimmt 2 Liederbücher Dietmars an, das erste von 32, 1—35,31 nmfasst die B und C gemeinsamen Strophen des ursprünglichen Liederbuches, das zweite 36,34—37,3 und 37,30 bis 40,18 umfasst die Strophen C 24—37; beide Liederbücher rühren nach ihm von Dietmar selbst her; das erste ist chronologisch nach Tönen geordnet, wobei aber eine spätere Umstellung mit in Rechnung zu ziehen ist; das zweite ist nach dem Ablauf des Liebesverhältnisses geordnet. Alles andere ist späterer Einschub oder Nachtrag.

Von vornherein ist der Grundsatz bedenklich, den Scherer S. 65 aufstellt: „Die innern Merkmale der Unechtheit möchten schwer zu finden sein bei einem Dichter, der sich in so vielartiger Gestalt zeigt. Entscheiden muss die äussere Beglaubigung, doch treten einige innere Gründe überall bestätigend hinzu.“ Gerade die unvermittelte Vielartigkeit der Gestalt erregt den Verdacht, dass wir eine Sammelhandschrift vor uns haben. Waekernagels Bemerkung (Altfranzösische Lieder und Leiche S. 202), was die Handschriften unter Dietmar von Eist zusammenstellten, sei keineswegs von gleichem Alter, und Haupts zweifelnde Bemerkung MF S. 248 beruhen gerade auf Wahrnehmung dieser Vielartigkeit. Unbestreitbar jedenfalls ist, was Paul S. 461 hervorhebt: Die Möglichkeit, dass ein Dichter in seinen Anschauungen und seiner Kunstform sich weiter entwickelt, ist ja natürlich nicht zu bestreiten und das Urteil darüber, wie viele Stufen der Entwickelung man ihn zu umspannen für fähig hält, wird immer ein subjektives bleiben.

Aber so viel ist sicher, dass in den Liedern keines anderen Minnesängers sich ein solcher Abstand zeigt, wie hier, auch nachdem man mit Scherer das Altertümlichste und Modernste ausgeschieden hat." Nun ist aber, nachdem das Rugge-Reinmarsche Liederbuch in 2 metrisch und inhaltlich scharf gesonderte Teile zerfalleu ist, wovon einer Reinmars älteste Lyrik enthält, das früher Unmögliche möglich geworden, die allmähliche Entwicklung der Strophenformen und auch der Metrik in der österreichischen Lyrik genauer zu verfolgen. Wo sich ungesucht eine Uebereinstimmung von Teilen des Dietmarischen Liederbuches und der ältesten Lyrik Reinmars ergiebt, da dürfen wir hoffen die inneren Merkmale der Echtheit gefunden zu haben.

Betrachten wir, was Scherer als durchgehende Eigentümlichkeit seiner zwei Liederbücher ansieht: Zunächst Vermeidung des zweisilbigen Auftakts. 33,20 scheint in MF mit Recht geändert, denn durch die Aenderung verschwindet nicht nur der zweisilbige Auftakt (*an der haide üebent si ir schîn*), sondern es fällt auch zugleich schwerer Hiat fort, den die ältesten Lyriker und Reinmar in seiner ältesten Zeit nicht kennen. Der heimischen Lyrik aber gehört die Strophe nach Form und Inhalt sicher an; auch ist die zerhaekte Art des Ausdrucks in der Ueberlieferung — 4 Zeilen und 4 Sätze von Vers 19 an — auffallend. Aber 35,4 wird man mit BC lesen müssen: *daz geschach mir ê von wîbe nie.* Die Verschmelzung des einsilbigen *ê* mit *wîbe* in der Umstellung, wie sie MF gibt (*daz mir geschach von wîbe ê nie*), ist hart, auch ist die Wortstellung bedenklich. Natürlicher ist sie bei Hausen 43,27 *daz mir dâ vor ê nie geschach*, wo die Inversion ganz durchgeführt ist. Der Anlass zur Umstellung ist überhaupt unverständlich, da 36,37 *du gewünne* und 38,28 *ich gewinne* Synkope angewandt wurde, von der sich freilich in der altösterreichischen ritterlichen Lyrik kein sicheres Beispiel findet. Erkennt man diese beiden Stellen an, so fällt auch jeder Grund 35,4 umzustellen weg. Nicht minder ist 37,31 *daz verstên ich bi der vogel singen* herzustellen nach C, wo die gewaltsame Aenderung durch nichts gefordert wird. — Man muss aber zweisilbigen Auftakt auch bei Dietmar erwarten, da er sich ebenso bei Kürenberger wie bei Reinmar findet (150,16, 154,21 und öfter). Es wäre unbegreiflich, wenn

Reinmar auf diesem Gebiete hinter Dietmar einen Rückschritt gemacht hätte.

Als fernere Eigentümlichkeit wird die Vermeidung des Hiat genannt, aber nur jenes schwereren Falles, in dem der Schlussvokal des ersten Wortes ein tonloses *e* ist, denn 36,37 *nie unstaeten* erkennt Scherer S. 49 an und 36,36 *dar zuó ich dich* wird man auch dazu zählen müssen. Scherers Beobachtung wird dadurch um so wahrscheinlicher für die österreichische Lyrik Dietmars, da sich das Gleiche beim Kürnberger zeigte und in Reinmars älterer Zeit zeigen wird. Aber gerade in einem Tone, der in der Bildung von den altösterreichischen Formen ganz abweicht, finden sich zwei Fälle 39,1 und 12.

Für nicht wesentlich halte ich, dass die Senkungen nicht ausfallen; dahin ging die ganze Entwicklung. Es ist aber auch für Dietmar nicht ganz sicher; zwar 32,13 kann man *friwèndinne*, 33,9 *werelt* schreiben wie in 37,34 *obenân*, aber hier liegt *ôbenè* noch näher und bei allen drei Fällen fiele die Senkung im vierhebigen Vers nach der zweiten Hebung aus, wo sie ausfallen dürfte. Reinmar gestattet den Ausfall einigemal, in seinem 35 ältesten Strophen dreimal, in 103,17, 156,18 und wahrscheinlich 150,14; er verhält sich also fast gerade so wie die Dichter der zwei hypothetischen Liederbücher. Dass die Frau ausdrücklich durch epische Formel als redend eingeführt wird, ist ein der alten Lyrik gemeinsamer Zug, der keines Nachweises bedarf. Dass die Frauenstrophen bei Dietmar im ersten und zweiten Liederbuche mehrfach ein Verhältnis abschliessen, hat nur Bedeutung, wenn auch die chronologische Anordnung der Liederbücher feststeht, die aber sehr problematisch ist, doch sei erwähnt, dass unter den Strophen des altösterreichischen Tons 103,35 bei Reinmar die letzte Strophe auch eine Frauenstrophe ist, hier wie dort gewiss zufällig. Ein Dialog der Liebenden, wie in 32,5 und 39,18, findet sich nicht bei Reinmar, aber gerade die bezeichneten Strophen heben sich durch ganz auffallende Bildung von den übrigen Strophen Dietmars ab. Der Bote ist wie hier 32,13 und 38,14 erwähnt 10,12, vorausgesetzt 11,4 und 14,4. Was Scherer von einzelnen Momenten sonst noch erwähnt, „die gleichen Seltsamkeiten der Cäsur im ersten Ton des ersten und zweiten Ton des zweiten Liederbuches, Liebesgenuss in der Winter-

nacht, Gott als Schöpfer und allmächtiger Herr der Dame“ ist entweder zweifelhaft oder ohne Eigentümlichkeit. Auf das, was an Uebereinstimmung in Syntax und Stilistik beigebracht wird, gehe ich hier nicht ein, da auf diesem Gebiete neben der Uebereinstimmung eine starke Verschiedenheit, oder wie Scherer seiner Ansicht gemäss sich ausdrückt, eine starke Fortbildung stattfindet, hier also auf einen überzeugenden Beweis der Einheit und Zusammengehörigkeit nicht zu rechnen ist. Scherer will sich ja auch vorzugsweise auf die Ueberlieferung stützen. Aber gerade bei den ältesten Lyrikern ist diese Stütze sehr schwankend und hat zu ihrer Ergänzung innere Gleichartigkeit nötig. Sehen wir zu, wie es damit steht.

Von den 42 Strophen in C hat B 16 mit gleicher Reihenfolge. Diese scheinen für sich ein Liederbuch gebildet zu haben MF 32,1 bis 35,31. Die Strophe 35,32 ist ein Nachtrag aus A Veldegge Strophe 7. In C folgt weiter eine Strophengruppe 19—23, die B unter Reinmar bringt, MF 36,5—33, 245,25 f. Mit 36,34 beginnen Töne, die nur C überliefert, ob die erste dieser Strophen noch als Nachtrag zu der vorhergehenden Gruppe gehört oder mit der folgenden Gruppe zusammengehört, lässt sich nicht sicher entscheiden. Ich bespreche sie bei der ersteren. Die dritte Gruppe umfasste dann ursprünglich die Strophen C 25—37 = MF 37,30—40,18. Es lässt sich nicht streng beweisen, dass diese Gruppe einmal als Liederbuch wirklich existiert habe; aber es ist möglich und sogar wahrscheinlich. Darüber später. — Die letzten 5 Strophen 38—42 ebenso wie die in das alte Liederbuch BC eingeschobenen C 12 und 13 sind unechte spätere Nachträge, die erst nach Abschluss der ganzen Sammlung sich anschlossen, wie man daraus sieht, dass hier die Reime, wo sie ungenau sind, nicht mehr rein gemacht wurden. Metrisch stellen sich die Gruppen folgendermassen dar.

Das alte Liederbuch BC.[1]

Erste Gruppe.

32,1 : 8st a, 8st a, (4b+4b+2), kl c, 6kl c.

32,13 : 4st w, 3kb, 4st w, 3kb ‖ 4st c, 4st c, 5st d, 5st d.

---

[1]) Um die Vergleichung der Töne zu erleichtern, sind bei der Bezeichnung der Reime die Waisen in der Reihenfolge mitgerechnet worden.

33,15 : 4 st w, 4 st b, 4 st w, 4 st b ‖ 4 st w, 4 st d, 4 st w, 4 st d.
34,19 : 4 st a, 5 kb, 4 st a, 5 kb ‖ 4 st c, 4 st d, 4 st c, 4 st d, 4 st e, 4 st w, 4 st e.
35,16 : 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b ‖ 4 st c, 4 st d, 4 st c, 4 st d.

Zweite Gruppe.

36,5 : 4 st a, 3 k b, 4 st a, 3 k b ‖ 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.
246,77 u. 245,25, zwei Strophen des jungen Spervogel, sicher unecht.
36,23 : 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b ‖ 4 st c, 4 st w, 4 st c, 4 st w, 3 k d, 4 st w, 3 k d.
36,34 : 4 ka, 4 st b, 4 ka, 4 st b ‖ 5 st c, 4 kw, 5 st c.

Anmerkung. 246,77 u. 36,34 nur in C.

Dritte Gruppe.

37,30 : 4 st w, 4 kb, 4 st w, 4 kb ‖ 4 st c, 6 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.
38,32 : 7 st a, 7 st a, 4 st b, 4 st w, 7 st c, Refrain, 5 st c.
39,18 : 3 ka, 3 ka, 4 st b, 5 st b.
39,30 : 4 st a, 3 kb, 4 st a, 3 kb ‖ 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st d.

40,19 : 4 st a, 4 st a, 3 kb, 4 st c, 4 st c, 3 kb ‖ 4 st d, 7 st d.
250,1 : 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b ‖ 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.

Die zweite Gruppe, welche B Reinmar zuschreibt, lassen wir zunächst ausser Betracht. Erst wenn wir gefunden haben, was in den beiden nur unter Dietmars Namen überlieferten diesem angehört, erhalten wir einen Massstab für die Beurteilung der Strophen dieser Gruppe.

Vergleicht man die einzelnen Töne der ersten und der dritten Gruppe, so heben sich drei von den andern durch völlig abweichende Bildung ab: 32,1; 38,32 und 39,18. Dazu kommt, dass die Strophen dieser drei Töne sich auch im Inhalt auffallend von den andern unterscheiden. Dies letztere gilt auch von 34,19, welches von den Tönen, die auf gemeinsamer altheimischer Grundlage ruhen, die vorgeschrittenste ist. Betrachten wir zunächst die übrigen Töne, deren Stophenbau sicher auf altheimischen Formen zurückgeht. Jene schreiben wir vorläufig Dietmar allein zu.

32,13 f. In der Auffassung des Tons weiche ich von Scherer ab; er stellt die erste Hälfte so dar: 4 st w, 3 kb, 4 st w, 4 k b. Dann verletzte diese Strophe ein Grundgesetz

der Lyrik, dass in den entsprechenden Zeilen des Aufgesanges Gleichförmigkeit herrscht; im Aufgesang wird kein Vers mit den anderen gebunden, der nicht dieselbe Zahl von Hebungen hätte; so halten es ja auch die besten Epiker mit den Reimpaaren. In der älteren Lyrik weiss ich kein Beispiel einer Abweichung von dieser Regel. — Ist aber 32,13 wirklich dreiteilig? Ich denke, daran kann man wohl nicht zweifeln. Mit der fünften Zeile hören die Waisen auf, statt des Wechsels von Waise und Reimzeile beginnen Reimpaare, statt des klingenden Reims in der ersten Vershälfte stumpfe Reime. Der Gegensatz zwischen Aufgesang und Abgesang liegt ferner in den verwandten Tönen 37,30 und 39,30 klar vor Augen; wir hatten Grund ihn schon beim Kürenberger anzunehmen und finden ihn überall in Reinmars älteren Tönen — mit Ausnahme von 156,10, das in Reimpaaren abgefasst ist. Die Dreiteiligkeit ist also durchaus wahrscheinlich. Dann aber wird man auch nicht zögern, die ganz leichte und fast selbstverständliche Aenderung vorzunehmen, durch welche die Gleichmässigkeit hergestellt wird, nämlich 33,2 *allez* als ein Glossem, das in der Grundlage BC gedrungen war, zu streichen. 32,16 ist natürlich zu lesen *daz ichs* und 33,10 mit zweisilbigen Auftakt *des bin ich.* Ich freue mich zu sehen, dass Bartsch LD die Aenderung schon vor Jahren vorgenommen hat. Wegen der principiellen Wichtigkeit musste ich sie trotzdem eingehend begründen. — 33,14 *widerteiln durch sînn unstaeten muot.* Synkope *sînn* kennt die altösterreichische Lyrik und selbst Walther noch nicht. (Wilmanns Walther Anmerkung S. 361). Daher ist sie auch bei Dietmar unwahrscheinlich. Aber auch die Synkope *widerteiln* ist in ihr ohne Beispiel. Zwei solche Fälle, wie sie sonst nicht vorkommen, in einem einzigen Verse sind unglaublich und sogar bei den älteren romanisierenden Dichtern ohne Beispiel. Hier ist *sînen* ein vielleicht unwillkürlicher Schreiberzusatz, der die Beziehung klarer macht.

Der Ton 32,13 ist jedenfalls der älteste des Liederbuchs. Die Betonung *édelé* kommt nur noch in dem folgenden fast gleich alten Tone 34,3 *óbené* vor. Noch auffallender ist Vers 17 und 18 *minne* : *singen*, wo die Analogie der zwei anderen Strophen und die innere Logik der Strophe stumpfen Reim verlangt. Dietmar kennt den Unterschied von klingen-

den und stumpfen Reimen und verwendet ihn principiell schon im ersten Tone, aber es fehlt ihm die angeborene Sicherheit und Leichtigkeit der Form, die Reinmar von vorn herein auszeichnet. — Die Reime sind in diesem Tone oft unrein: *wîbe* : *mûde* 32, 14 f., *minne* : *singen* 32, 17 f., *dinge* : *inne* 33, 8 f.; im zweiten Tone giebt es nur noch ein Beispiel: *liep* : *niet* 33, 32 f. In den andern zwei Tönen, die nur in C erhalten sind, ist auch je ein Fall wahrscheinlich (38, 6 f. und 39, 31 f.), obwohl dieselben in einer Zeit gedichtet sind, in der Reinmar schon getrennt zu völlig reinem Reim übergegangen war; darüber später.

33, 15 f. Die vier letzten Strophen des Tones sind auch in A Veldegge überliefert. Beide Rezensionen haben Echtes erhalten. 33, 25 scheint mir nach BC *vil wol ich daz bestatet hân* dem Stil Dietmars gemässer. Zwar findet sich 38, 10 auch ein Ausruf, aber dort ist der Ton entwickelter und muss unzweifelhaft später angesetzt werden. Sicherheit ist bei so geringem Umfange des vorliegenden Materials nicht über die Lesart zu gewinnen.

Scherer nennt 32, 13 einen Uebergangston von der ersten zur zweiten Spervogelweise; ich glaube mit Unrecht. Die Töne 32, 13 und 33, 15 sind beide Fortbildungen der Nibelungen-, respektive der Kürenberger-Strophe, sowenig das auf den ersten Blick deutlich ist. Man erkennt den Ursprung aus den Waisen im Aufgesang. Sie wären an dieser Stelle unbegreiflich, weil gegen jede Analogie, wenn nicht dem ganzen Tone die Langzeile zu Grunde läge, die im Abgesang nur durch die Reimstellung verdunkelt ist. Die richtige Abteilung ergiebt sich ferner aus der oben nachgewiesenen Unterscheidung von Aufgesang und Abgesang, die den beiden Spervogeltönen abgeht. Der Kürenbergton hat in 32, 13 eine starke aber doch konsequente Umbildung erfahren. In der allgemeinen Entwicklung lag es begründet (vergl. Kap. III), dass die dreihebigen stumpfen Verse wieder das ursprüngliche Mass erhielten. Alle anderen Veränderungen sind zu begreifen aus dem Gesichtspunkte, dass in diesem Tone Aufgesang und Abgesang scharf gesondert wurden. Daher im Aufgesang klingender Reim, im Abgesang stumpfer. Weil aber im Aufgesang der Reim klingend wurde, wie schon häufig beim Kürenberger, so war es nur konsequent, dass Dietmar die entsprechende Waise stumpf machte. Die stärkste

Veränderung aber macht sich im Abgesang geltend, indem hier die ursprüngliche Waise mit den Reimzeilen durch den Reim gebunden wird. Es ist natürlich möglich, dass diese Aenderungen nicht alle erst durch Dietmar eingeführt sind, dass Zwischenglieder zwischen ihm und Kürenberg ausgefallen sind, jedenfalls aber ist er ein Nachfolger desselben, dessen Bestrebungen er in diesem Tone fortführt. In der epischen Langzeile war der Gegensatz von klingender Weise und stumpfer Reimzeile das herrschende Princip gewesen. Vom Kürenberger begonnen, von Dietmar weiter durchgeführt wird das neue künstlerisch höher stehende Princip des Gegensatzes von Aufgesang und Abgesang. Diesem zu Liebe wird im Abgesang die alte Strophe zerstört. Neben den Wechsel von stumpfer Waise und klingendem Reim im Aufgesang treten hier gepaarte stumpfe Reimzeilen. Dieser Gegensatz ist von durchschlagender Bedeutung geblieben, als die Waisen des Aufgesanges auch schon durch Reimzeilen ersetzt waren. Bei Reinmar treten durchweg neben die überschlagenden Reime des Aufgesanges im Abgesang, mag er sonst auch noch so wechselvoll gestaltet sein, als Gegensatz zuerst gepaarte Reime. Vergl. das Strophenschema in den Nachträgen.

Der zweite Ton 33,15, obwohl auf derselben Grundlage ruhend, steht zum ersten in vollem Gegensatz. Wie dort Aufgesang und Abgesang möglichst von einander abweichen, so sind sie hier völlig gleich gemacht. Ja man könnte sogar an der Dreiteiligkeit des Baues zweifeln, wenn nicht der durchgängige Gebrauch der altösterreichischen Lyrik für sie spräche. Derselbe Gegensatz wie zwischen 32,13 und 33,15 findet sich in Reinmars ältesten Tönen. Aufgesang und Abgesang sind völlig gleich in 103,3; sie sind wenigstens noch in der Reimordnung gleich in 151,1, in allen andern Tönen weichen sie in der Reimordnung und meist auch im Geschlecht und in der Zahl der Hebungen und Verse von einander ab. Es ist also vorzüglich der Gegensatz von Aufgesang und Abgesang, von welchem die weitere Fortbildung der Strophenformen ausging.

In **39,30** und **37,30** finden wir etwas entwickeltere Formen; beide Töne beruhen wie 32,13 auf dem Princip des Gegensatzes von Aufgesang und Abgesang. Der Versanfang ist in den meisten dieser Strophen schon jambisch geregelt,

Verse ohne Auftakt sind eine Ausnahme; nur die Strophe 39,30 hat in dieser Beziehung mehrfache Verstösse. Auch ist die Satzbildung in beiden weiter entwickelt als in den ersten zwei Tönen. — Aber die Beobachtung lässt sich noch weiter treiben; von den zwei Tönen ist 37,30 der jüngere, trotzdem hier wieder die Waisen im Auftakt auftreten, während die entsprechenden Zeilen in 39,30 gereimt sind. In den vier Strophen des Tons ist die Sprache am entwickeltsten, nur in ihnen findet sich ein Ausruf 38,10, in ihnen die Konjunktionen *ê* 38,22, *sît* kausal 38,7, *und* in koncessivem Sinne 38,31; besonders die beiden letzteren setzen eine gewisse Höhe der sprachlichen Entwicklung voraus. Auch die synkopierte Form *treit* 38,19 ist für den österreichischen Lyriker ein Beweis späterer Zeit. Auch ist nur in diesem Ton das *dienen* zweimal erwähnt 38,2 und v. 31 und einmal die *genâde* der Frau 38,29. Endlich aber ist hier die lyrische Form wesentlich ausgeweitet und das ist nachweislich die Entwicklung, die Reinmars Strophenbau genommen hat; wir werden sie also wohl auch für Dietmar wahrscheinlich finden. Der zweite und der vierte Vers sind hier zu vier Hebungen klingend, der sechste ist zu sechs Hebungen gesteigert und vor dem Schluss ist eine Waise eingeschoben.

Die Aufgabe der Reime in der ersten und dritten Zeile des Aufgesangs ist für Dietmar charakterisch, nachdem er sie 39,30 schon einmal angewandt hatte. Dieser Ton mit seinem drei Waisen und den erweiterten Zeilen beengt den Dichter weniger. Trotzdem zeigt sich auch hier noch unreiner Reim, 38,6 f. *singe* : *minnet* (nach Paul) und 39,31 f. *ruome* : *bluomen* (nach Lachmann). Ueberhaupt zeigt sich trotz des Strebens nach Reinheit auch hier eine gewisse Schwerfälligkeit in der Reimbehandlung; vergl. den rührenden Reim 37,34 f. *walt* : *gewalt* und 40,3 f. die Wiederholung derselben Reimbindung. Im MF ist die Ueberlieferung von 37,31 f. geändert, um den zweisilbigen Auftakt zu entgehen. Was in den Text gesetzt ist: *daz verstên ich an den dingen*, ist unerträglich prosaisch, augenscheinlich ein Notreim. Die Ueberlieferung von C ist, da zweisilbiger Auftakt auch sonst vorkommt, untadelig.

Obenân schreibt Haupt v. 34 im metrischem Interesse,

überliefert ist hier *oben*; da BC 34,3 *obené* überliefern und 32,21 *edelé* steht, so ist auch hier *obené* zu vermuten.

Mit des Kürenbergers Art sind diese wie die zwei zuerst besprochenen Töne verbunden durch den dreiteiligen Bau der Strophen, durch die Vermeidung des schweren Hiat, der Synkope, der Synalöphe mit Ausfall des *z* im ersten Wort, des Enjambements. Im Satzbau zeigen die zwei jüngeren Töne gegen die älteren einen Fortschritt, aber trotzdem wird auch in ihnen von den Kunstmitteln der Darstellung, die Reinmar von vorn herein eigen sind, ein sehr mässiger Gebrauch gemacht. In den zwei ersten Tönen überwiegt durchaus die Parataxis, hypotactische Sätze kommen nur vor mit dem verallgemeinernden Relativ *swer* 33,11 und v. 33, 34,2, *swaz* 33,27, dem Relativadverbium *dâ* 34,7, dem Relativ *die* 34,10, mit der Konjunktion *daz* 32,15, 16 und 22; 33,9; 34,12. Ausserdem nur 34,15 *sît* in temporaler Bedeutung. Ein Kondizionalsatz 33,29. — Beliebt ist zur Anknüpfung *nu* 32,14 und 19; 33,19. In den drei Strophen des Tons 39,30 ist der Reichtum der Satzformen erheblich gewachsen. Zwar kommen von unterordnenden Konstructionen zu denen der zwei ältesten Töne nur 40,7 *als* und 40,13 *dô*, aber die Anwendung der Unterordnung ist verhältnismässig häufiger. Zwei Bedingungssätze 40,11 und 17. 39,32 *swaz mir leides ist geschehen, sît ich den êrsten bluomen unde einer grüenen linden flaht, der winter und sîn langiu naht di ergetzent uns der besten zît, swâ man bî liebe lange lît* klingt ganz nach Reinmars Schule. Der Fortschritt in den Strophen des letzten Tons ist schon hervorgehoben. Ein Bedingungssatz 39,29. Hier mehren sich auch die Sätze, in denen man die gewandte Satzbildung, wie Reinmar sie übt, erkennt; besonders sind zu nennen 38,16 und 38, 28. Trotz dieses augenscheinlichen Fortschrittes aber bleibt auch in den beiden letzten Tönen einfache Satzbildung überwiegend. In allen 15 Strophen finden sich nur vier Bedingungssätze, nur ein Ausruf 38,10, nur eine Kausal-Konjunktion (38,7 *sît*), keine rhetorische Frage. Beliebt dagegen ist in allen die einfache Anknüpfung durch *nu* 32,14 und 19; 33,19; 38,21; 40,16.

Im übrigen haben die Strophen der vier Töne vor allem das gemeinsam, dass nirgendwo irgend eine direkte Einwirkung der romanisierenden westdeutschen Lyrik oder gar der Romanen,

sei es in der Form oder in den Gedanken zu bemerken ist. *hövesch* kommt auch bei Kürenberg 7,22 vor, bei Dietmar hat der Ausdruck freilich schon deutlich die spezielle Bedeutung der späteren Zeit; auch wird die *mâze* 33,34 schon in technischer Bedeutung gebraucht (Scherer). Der *dienest* wird ferner im letzten Ton 38,2 und 31 genannt, aber selbstverständlich kann daraus nicht auf direkte Beziehung zu den westdeutschen Lyrikern oder den Romanen geschlossen werden, denn das alles kann sich durch die Sitte verbreiten, es hat nichts mit litterarischen Beziehungen zu thun. In Folge dieser litterarischen Abgeschlossenheit des österreichischen Lyrikers ist der Gedankengehalt — wie bei Reinmar in seiner ältesten Zeit — ein höchst einfacher. Diese Lyrik hat sich ganz aus sich selbst entwickelt. Charakteristisch ist, dass in allen 4 Tönen sich Strophen finden, die an das Leben in der Natur anknüpfen, bald den Einklang des Liebesgefühls mit der Naturempfindung, bald den Gegensatz zu ihr hervorheben.

Vergleichen wir die 15 Strophen mit der älteren Lyrik Reinmars, so findet sich grosse Gleichartigkeit; über den Strophenbau ist schon gesprochen; über den Inhalt vergl. Kap. VI. Sogar das Naturgefühl findet sich in Reinmars ältester Zeit (108,6 und 14; 6,7), obwohl es seiner Natur nicht sonderlich nahe zu liegen scheint. Dabei derselbe Mangel an Beziehungen zu den Kreisen der westdeutschen, romanisierenden Lyrik; nur in einem Punkte findet sich zwischen beiden Dichtern ein entschiedener Gegensatz, in der Sprache. Reinmar giebt sich von seinem ersten Auftreten an als ein hervorragendes formales Talent kund, und seine von Dietmars Einfachheit und Sprödigkeit scharf abstechende Art ist es, die wir in **35,16 f.** finden. Die drei Strophen tragen in allem den Charakter der altheimischen Poesie, in der Metrik wie im Inhalt, nur 35,32 behandelt ein eigenartiges Verhältnis, das sich aber in Oesterreich so gut wie sonstwo thatsächlich finden konnte. Der Ton ist derselbe wie 33,15, nur dass die Waisen gereimt sind. An sich könnten also die Strophen ebensogut Dietmar, wie auch Paul annimmt, angehören als Reinmar. Metrisch ist schon auffallend, dass Reinmar 103,3 denselben Ton hat. *Wunneclich* v. 17, *saelic* v. 18 sind seine Lieblingsausdrücke, die sich in den 4 echten Tönen Dietmars nicht finden. 35,20 *sô wol mich*

danne langer naht kehrt wörtlich so 156,25 wieder. Auch sonst klingt vieles an: 35,18 *wurd ich sô saelic* findet sich ähnlich 100,1 *wurd ich ein alsô saelic man*, vergl. 100,12 und 109,33. 35,28 lesen BC *ob mir nu leit von ime geschiht*; *ob* kommt auch 35,33 vor, in Dietmars echten Liedern dagegen nirgendwo. Aber auch *wê daz mir leit von dem geschiht*, was A überliefert, wäre Dietmars gehaltener Art nicht zuzutrauen, der nur in seinem letzten Ton (38,10) einen Ausruf mit *wie* hat. Vor allen Dingen ist Dietmar nicht gemäss die Häufung des kondizionalen Ausdrucks. In seinen 15 Strophen 4, hier dagegen in 3 Strophen 6 Fälle: 35,18,21,26,28 (nur in BC),33, 36,2 und 4. Dazu kommen 2 rhetorische Fragen 35,24 f. und v. 30 und ein Ausruf v. 21. Die Antithese ist hier in einen Satz zusammengepresst: *wê daz mir leit von dem geschiht, der an mîn herze ist nâhe komen.* Von der einfachen Ausdrucksweise Dietmars weichen also diese Strophen durch einen wahren Luxus an Kunstmitteln der Darstellung ab, wie er wohl Reinmar, und selbst diesem in seiner ältesten Zeit selten, aber nie Dietmar zu Gebote steht. Jedes Einzelne könnte man Dietmar zutrauen, aber nicht diese Häufung. Sind aber diese Strophen nicht von Dietmar, so wird man zunächst an Reinmar denken; er hat denselben Ton, in seinem Stil sind die Strophen gedichtet, ganz direkte Beziehungen im Wortgebrauch finden sich, er ist auch der einzige gleichzeitige österreichische Dichter, den wir kennen. Doch ist eines dabei auffallend: Wir haben sonst nur 2 konsonantisch unreine Reime bei Reinmar, 103,20 *wîp* : *lît* und 6,5 *wîp* : *zît*, hier aber finden sich auf 3 Strophen deren 3. Die 3 Strophen müssten jedenfalls zu Reinmars ältester Lyrik gehören. Volle Sicherheit ist hier nicht zu gewinnen. Sind die Strophen nicht von Reinmar, so müssen sie von einem Nachahmer sein, der sich sehr eng an ihn anschliesst; aber auch dann wären die drei unreinen Reime auffallend.

Zur Ueberlieferung ist noch zu bemerken, dass 35,35 *wand ich* in A überliefert ist. Dass die Aenderung *wan deich*, die durch den Sinn nicht gefordert ist, falsch ist, ergiebt sich daraus, dass die Synalöphe des *daz* in altösterreichischer Zeit sonst nicht vorkommt. 35,30 ist wahrscheinlich als ein abgeschlossener Satz zu fassen (*waz hilfet zorn, swenne er mich siht?*),

denn in der altheimischen Lyrik fallen sonst Satz- und Versabschnitte regelmässig zusammen.

Wichtiger ist ein anderes. Wir sehen, dass Dietmar in den 2 letzten Tönen 37,30, 39,30 bedeutende Fortschritte gegen die 2 ersten Töne gemacht hat. Er strebt nach feinerer Durchbildung des Ausdrucks, nach Reinheit des Reimes; in 37,30 hat er auch den Weg, den Reinmar in seiner Strophenbildung verfolgt, eingeschlagen, indem er das Versmass erweitert und, was Reinmar sehr liebt, zum Strophenabschluss eine Waise einschiebt; vielleicht ist auch dahin zu rechnen, dass er unverkennbar darnach strebt, die Regellosigkeit des Auftaktes zu verbannen. Diese Fortbildung scheint eine Folge des Wetteifers mit Reinmar zu sein; dessen formale Ueberlegenheit nötigt den älteren Dichter zum Fortschreiten. In seinen zwei ältesten Tönen steht er vielfach mit dem Kürenberger auf demselben Standpunkte, in den 2 letzten hat er unter Reinmars Vorgang den Boden der eigentlich höfischen Lyrik betreten. Reinmars Auftreten bezeichnet von vornherein einen Fortschritt; im Ton 103,3 = 35,16 knüpft er an Dietmars Ton 33,15 an, indem er die Waisen des Tons mit Reimen versieht. Nur unreine Reime gestattet er sich, sonst ist alles bei ihm formal tadellos, auch der Auftakt ist sogleich geregelt — nur ein paar Ausnahmen in 103,35 f., 6,5 und 151,1 f.

Wir haben bisher vorausgesetzt, was Paul S. 469 gegen Scherer bestreitet, dass alle Strophen eines Tones in eine bestimmte Periode fallen, dass der Dichter nicht einen Ton in der späteren Zeit wieder anwandte, nachdem er schon einen anderen gebraucht hatte. Paul beruft sich dagegen darauf, dass wir bei anderen Dichtern wie Walther von der Vogelweide und Friedrich von Hausen entschiedene Beweise vom Gegenteil haben. Ich glaube, wir müssen uns hüten, die Verhältnisse einer schon voll entwickelten Zeit auf die Anfänge der Lyrik zu übertragen. Hausen hat zwar gleichzeitig mit Dietmar gedichtet, aber seine Strophenformen sind unter dem Einfluss der Provenzalen entstanden, sie verraten im wesentlichen keine fortschreitende höhere Entwickelung; er kann also auch später zu einer schon früher gebrauchten Form zurückkehren, ohne dass diese Rückkehr ein Rückgang wäre. Bei Dietmar in seiner älteren Zeit liegen die Verhältnisse anders.

Hier begann die Strophenform sich von ganz einfachen Anfängen aus zu entfalten. Hier ist es nicht wahrscheinlich, dass der Dichter beliebig nach früheren Tönen zurückgriff, dieselben mussten auf dem jeweiligen späteren Standpunkte für überwunden gelten. Es hat sich uns aber auch gezeigt, dass mit der chronologischen Ordnung der Töne, wie sie sich nach diesem metrischen Gesichtspunkte ergab, die Entwicklung des Inhaltes und des Satzbaues parallel lief. Dasselbe wird sich, um hier vorzugreifen, bei Reinmar zeigen. Dessen entwickeltere Töne zeigen alle bestimmte Eigentümlichkeiten, die sich in keinem der älteren Töne finden, z. B. die mehrfach erwähnte Art der Synalöphe, die Synkope findet in einigen Formen erst spät statt, ebenso die Reime auf *aget—eit*. Hätte Reinmar seine älteren Töne auch noch später angewandt, so müssten sich in ihnen auch Formen wie *deiz*, *êst* und im Reim *gesaget*, *geseit* finden und manches andere. Die Annahme, dass der Dichter einen Ton gewöhnlich nur in ganz bestimmter Zeit anwendet, ist daher wohlbegründet. Dass niemals eine Ausnahme gemacht worden sei, wird damit nicht behauptet. Ich selbst glaube nachweisen zu können, dass bei Reinmar 151,17 in andere Zeit fällt als 150,1. Aber einzelne Ausnahmen stossen die Regel nicht um.

Wir kommen zur Besprechung der 4 Töne, die wir als verdächtig ausgesondert haben.

32,1. Der Ton hat in der altheimischen Lyrik keine Analogie. Scherer will in ihm „den Rest einer Erinnerung an die Spervogelweise nicht verkennen, wenn man z. B. vom dritten Ton ausgeht“. Jedenfalls verschwindet dieser Rest bei den zwei ersten Strophen völlig, aber auch bei der dritten wird er nur sichtbar, wenn man im Hinblick auf die lateinischen Strophen in den Carmina burana S. 227 die dritte Zeile nach den Reimen in drei selbständige Teile zerlegt. Dann aber müsste man konsequenter Weise auch die zwei ersten achthebigen Zeilen gemäss den lateinischen Strophen zerlegen, was nur möglich wäre, wenn man hier wechselnde Cäsur annähme, wodurch auch von vornherein die Annahme der Verwandtschaft hinfällig wäre. Geben wir indessen die Zerlegung der dritten Zeile allein einmal zu; was erhalten wir dann von Aehnlichkeit? Eine starke Verlängerung der ersten zwei Zeilen über die andern und für die

dritte Strophe auch gleiche Reime, dagegen fehlt die charakteristische Waise, und vor allem erhielten wir einen Wechsel in den Hebungen der Zeilen, der in der älteren heimischen Lyrik unerhört wäre — zwei Zeilen von acht Hebungen, zwei von vier, eine von zwei, eine von sechs Hebungen. Wir werden daher gut thun, auf die Ableitung aus altheimischen Formen ganz zu verzichten und anzunehmen, dass die Strophen unter fremder Einwirkung entstanden sind. Darauf führt auch die Silbenzählung im dritten Vers, 10 Hebungen mit wechselnder Cäsur, nach der vierten und achten Hebung mit stumpfem oder klingendem Reim. Ganz dieselbe Erscheinung hat der romanisierende Rugge in der drittletzten Zeile des Tons 101,12. Unregelmässiger Wechsel stumpfer und klingender Reimen weist auf romanische Einwirkung hin. (Wackernagel Altfranzösische Lieder und Leiche S. 215 f.). Bei Rugge 101,15 findet man auch wie in 32,1 Inreim und sogar den Grundgedanken unserer drei Strophen, dass die Liebe eine Krankheit sei, die der altheimischen Lyrik fremd ist. Scherer selbst vergleicht 32,12 *wes lie si got mir armen man ze kâle werden* mit Rugge 101,15 *got hât mir armen ze leide getân, daz er ein wîp ie geschuof alsô guote . solt ichn erbarmen, sô het erz gelân.* Reichliche Parallelen aus den romanisierenden Dichtern bei Lehfeldt S. 389. Zum Schluss fällt gegen Dietmar noch der trochäische Rhythmuss der drei Strophen in die Wagschale — vergl. Kapitel V,3 und den betreffenden Exkurs. Hätte Dietmar in ihm gedichtet, es wäre unerklärlich, dass Reinmar erst in seiner dritten Periode zu ihm übergegangen wäre. Wäre Martins Betonung von 32,9 *sô' al diu werlt* (Z. f. d. A. 20, 57) richtig, so wäre das ein weiteres Argument gegen Dietmar, doch ist hier *werelt* jedenfalls zweisilbig, wie meist in alter Zeit: *Sô ál die wérelt.*

Erst nachdem als gesichert betrachtet werden kann, dass Dietmar, der Dichter der vier altheimischen Töne, diese drei Strophen nicht gedichtet haben kann, mache ich auf einiges Sprachliche aufmerksam, auf *wan* v. 2 u. 3, das Dietmar nicht kennt, auf die zwei rhetorischen Fragen v. 11 u. 12, auf *sît* v. 6, das Dietmar kondizional erst im letzten Ton gebraucht, auf den Ausruf mit *owê* v. 7. Da der Dichter mit Rugge in Beziehung zu stehen scheint, so kann man v. 5 den trochäischen

Rhythmus herstellen durch Synkope *gnuoge* — vergl. 106,37 und 98,16 *gnâde*.

34,19. Der Ton ist, wie Paul S. 463 bemerkt, ausgebildeter als selbst 37,30. Auch der Inhalt lässt auf verhältnismässig entwickelte Zeit schliessen. Scherer hat bemerkt, dass sich auffallende Beziehungen zu Hausens Ton 43,1 finden. Er vergleicht 35,9 u. 35,4 mit Hausen 43,14 u. 43,27 und hebt den Gegensatz von körperlicher Trennung und geistigem Angehören, wie ihn Hausen in 47,9 u. 51,29 zuspitzt, hervor. Diesen Dichter charakterisiert ferner die Neigung zu Uebertreibungen, die dem natürlichen, von der Schwärmerei späterer Zeit noch nicht berührten Dietmar ganz fern liegt. Der Dichter von 34,19 fürchtet zu sterben 34,27 u. 28 wie der vom 32,1 (v. 11). Es ist ihm auch mit jenem das systematische Festhalten eines Grundgedankens gemeinsam, der dreifach durchgearbeitet wird, hier der Trennungsschmerz, dort der Gedanke, dass die Liebe eine Krankheit ist. 35,1 *ichn tar ir leider niht gejehen* — BC haben *gesehen*, das Paul verteidigt, das aber nicht zu *tar* passt — stimmt nicht zu dem Bilde Dietmars, wie Scherer es entwirft.

Ton und Inhalt also weisen auf eine spätere Zeit. Charakteristisch ist aber vor allem die Abhängigkeit von einem westdeutschen Dichter. Vielleicht war der Dichter dieser drei Strophen einer jener Fahrenden wie der von 6,14, die sehr früh auf Nachahmung der Edeln ausgingen. Dafür spricht die volkstümliche Aufforderung 34,36 *nu sehent*, 35,11 *seht*, die sich in dem aristokratisch-exklusiven Kreise der österreichischen Dichter bis 1190 nicht findet — vergl. Burdach S. 83, wo übrigens diese beiden Stellen wie auch 4,16 nicht citiert sind. Auch Paul S. 463 spricht das Lied Dietmar ab.

38,32. Auch hier fehlt die Dreiteiligkeit wie in 32,1 und die Zahl der Hebungen wechselt sehr stark. An eine Zurückführung des Metrums auf heimische Formen ist nicht zu denken, wie sie denn auch Scherer nicht versucht. Ausserdem aber findet sich hier zweimal schwerer Hiat 39,1 *ünde alsô* und v. 12 *frouwe alsô*. Scherer beseitigt ihn, indem er die siebenhebigen Verse, wie sie MF darstellt, zerlegt, sodass der Hiat in die Cäsur fällt, doch lässt sich das nicht bei allen Versen an gleicher Stelle thun und so nimmt er denn an,

dass die Waise zwischen drei Hebungen klingend und vier Hebungen stumpf schwankt, — mit Berufung auf den ähnlichen Vorgang 32,1. Aber die Parallele gehört, wie wir sahen, Dietmar nicht an. Auserdem ist auch der Fall ein anderer. Dort schwankt die Cäsur zwischen vier Hebungen klingend und stumpf — das entspricht ganz der romanisierenden Lyrik, auch zählen die entsprechenden Teile der Strophen gleich viel Hebungen. In 38,32 könnte ein Schwanken zwischen dreihebig klingenden und vierhebig stumpfen Versen in den ersten Hälften hingehen, wenn nicht die zweiten Hälften im ersteren Falle vier, im zweiten nur drei Hebungen erhielten. Eine solche Willkür der Strophenbildung aber ist unglaublich; wir halten deshalb an der Strophengestaltung, wie sie in MF vorliegt, fest. Die Strophen unterscheiden sich von den echten Dietmars also durch den Mangel an Dreiteiligkeit, den Hiat, ferner durch den Refrain und das ausgeführte Gleichnis 38,35, weshalb denn auch Paul die Strophen Dietmar abspricht (S. 460).

39,18. Dass das Lied mit Dietmars Tönen gar keine Verwandtschaft hat, erhellt sofort; im einzelnen aber ist die Feststellung sehr schwierig. Lachmann und Scherer setzen den zweiten Vers* zu vier Hebungen klingend an; ihre Textkonstitution aber erregt Verdacht durch die starken Abweichungen von der Ueberlieferung. V. 19 wird *uns* in das altertümliche *unsich* umgeschrieben; v. 23 wird *wâfen* ergänzt; v. 18 wird ganz umgestaltet und der Schluss des Liedes mit dem Reime *her* : *dar* ist Lachmann sicher missglückt, wie auch Scherer, ohne selbst Heilung zu finden, zugesteht. Wackernagel, Bartsch und Paul halten sich näher an die Ueberlieferung. Sie lesen v. 19,23, 27 dreihebig klingend und helfen sich hier und an andern Stellen durch starke Verkürzungen: v. 18 *slâfst du* (Wackernagel *slâfest du* mit schwebender Betonung) v. 19 *weckt* — v. 25 *gebiutst* — v. 27 *du rîtst*, wobei noch *hinne* ausfällt — v. 29 *du füerst*. Der Ausfall des Flexions-*e* nach langer Stammsilbe ist in der altheimischen Lyrik, selbst wenn Liquida vorausgeht, ungewöhnlich — vergl. zu 33,14. Bei Meinloh nur 11,16 *heizt*, bei Spervogel 24,27 *sîgt*, bei den Oesterreichern aber bis zum Kreuzzug von 1189 kein Beispiel, denn 150,22 ist zu lesen *wes vroit sich der*. Etwas mehr findet er sich bei den romanisierenden Dichtern, am meisten bei Kolmas 120,9, 121,9 u. 12. Aber fünf

Verkürzungen in 12 Zeilen sind in alter Zeit unglaublich; dazu kommt noch die Silbenverschleifung in *frouwe begunde*, die in älterer Zeit wohl vorkommt, aber doch selten ist. Von dieser Erwägung aus begreift sich Lachmanns Gestaltung. Die Häufung der Synkopen und der Stoff, welcher auf romanische Einwirkung hinweist — vergl. Scherer — haben in mir die Vermutung wachgerufen, dass hier vielleicht daktylischer Rhythmus anzunehmen ist. Es bedarf dann kaum einer Aenderung der Ueberlieferung. Als Massstab für diese freilich unvollkommenen Daktylen kann das Lied dienen, welches dem Kaiser Heinrich zugeschrieben wird MF 5,16. Des Rhythmus wegen setze ich unser Lied hierher:

Slâfest du friedel ziere
wan wecket uns lei'der schiere
ein vógellên sô' wol getân
dáz ist der línden an dáz zwî gegân
J'ch was vil sánfte entslâfen
nú rüfestú kint wâfen
liep â'ne leit mác niht gesîn
swaz du gebiutest, leiste ích friundin mîn.
Die frouwe begunde weinen.
du rî'test hinne únd lâst mich eineǹ.
wenne wi'lt du wi'der her ze mir
ô'wê du füerest mîn froide sant dir.

Die Anstösse der Betonung sind nicht schlimmer als sie sonst vielfach in daktylischen Liedern vorkommen, besonders in MF 5,16 — vergl. 5,20 *swer nu disiu liet singe vor ir,* 5,33 *underwîlent mit vil manger klage* — v. 24 *swenne ich bî dér minneclîchen bin.* Man könnte den Anstoss v. 34 leicht durch Streichung von *her* beseitigen, aber sie ist unnötig; die Verschleifung hat ihr Analogon z. B. an 5,38 *ich möhte gelében mangen lieben tac*, ebenso die Verlängerung der Schlusszeile auf vier Hebungen. Dreihebige Daktylen sind zwar im Deutschen nicht häufig, aber sie kommen vor, Veldegge 63,20 und vermischt mit zweihebigen *Morungen* 141,37; in Verbindung mit Trochaeen 135,9. Der daktylische Rhythmus gestattete die Ueberlieferung unverändert festzuhalten, nur 39,15 ist *daz* zu streichen. Da das Lied schon ganz reine Reime hat, dürfte man es gar nicht ganz früh ansetzen. Auch dass die Geliebte *friundin* heisst, findet sich von den roman

sierenden Dichtern erst bei Hartwich von Rute 116,2 und scheint aus der altheimischen Lyrik zu stammen.

Doch wie sich das auch verhalten möge, bei allen drei Gestaltungen ist an Dietmar als Dichter nicht zu denken. Scherer selbst gesteht, dass die Strophe keineswegs volkstümlich sei. Nimmt man aber die zahlreichen Verkürzungen mit Bartsch und Wackernagel an, so bleibt die Strophe doch neben Dietmars anderen singulär, weshalb auch Paul von seinem Standpunkte aus das Lied konsequent für unecht erklärt. Vollends ist der daktylische Rhythmus Dietmar nicht zuzutrauen. Zu der Metrik kommt noch der Inhalt, der auf die provenzalische Alba hinweist. Nicht richtig ist Scherers Bemerkung, wo die provenzalische cortesia und mesura sei, könne auch die provenzalische Alba sein, denn die letztere setzt litterarische Kenntnisnahme voraus, die cortesia und mesura keineswegs. (Vergl. Paul S. 466). Es wird also auch dies Lied Dietmar abzusprechen sein.

Wir kommen nun zur Zusammenfassung. Die drei Töne 32,1 f., 38,32, 39,18 verlassen nicht bloss die Grundlage der Strophenbildung, welche Dietmar sonst festhält, sie scheiden sich von jenem auch durch eine Reihe metrischer Einzelheiten (trochäischer Rhythmus 32,1, daktylischer in 39,18, Inreim in 32,1, Refrain und Hiat in 38,32), sie zeigen auch einen Inhalt, welcher von dem der altheimischen Lyrik gänzlich abweicht und von welchem namentlich Dietmar in seiner echten Lyrik nichts verrät. Hier scheidet sich scharf romanisierende und altheimische Lyrik. Hier lässt sich nicht auskommen mit der beliebten Ausflucht von der Fortbildungsfähigkeit eines Dichters und der Vielseitigkeit der Anregungen. Warum zeigten sich jene metrischen Eigentümlichkeiten, wenn Dietmar sie verwandte, nur in jenen eigentümlich gestalteten Tönen, warum z. B. der Trochäus, der Hiat nicht auch in altheimischen? Und vollends wie wäre eine solche Trennung in Bezug auf den Inhalt möglich? Die Beziehung auf den Wechsel der Jahreszeit liebt Dietmar und verwendet sie in allen echten Tönen. Sie kommt weder in den ausgesonderten 3 Tönen noch in 34,19 f. vor.

Hier ist eine Teilung unbedingt nötig. Was dem Oesterreicher Dietmar von Eist zukommt, daran kann man nicht zweifeln; es jedenfalls der Teil, der in Inhalt und Form mit

der altheimischen Lyrik zusammenstimmt, mit der früheren sowohl als mit der späteren, die durch Reinmar repräsentiert wird. Wer gleichwohl Dietmar jene drei Töne zutrauen wollte, der müsste erklären, wie es komme, dass bei den wenig jüngeren Oesterreicher Reinmar in seiner ältesten Zeit auch nicht eine Spur von romanisierender Einwirkung zu sehen ist. Reinmars älteste Lyrik sondert sich von seiner späteren so scharf ab, dass über sie kaum ein Zweifel bestehen kann. Sie steht im Inhalt und in der Form vollständig auf demselben Boden wie Dietmar in den altheimischen Tönen. Wie sollte nun bei Dietmar sich so mannichfache westdeutsche Anregung zeigen und bei Reinmar keine Spur? Die Stellung Dietmars zu seinem Vorgänger und seinem Nachfolger giebt uns für die Beurteilung jenen sicheren Massstab, der aus der Betrachtung der unter seinem Namen überlieferten Lieder allein nicht zu gewinnen ist.

Wer durchaus an Dietmars Verfasserschaft auch für 32,1; 38,32; 39,18 fest halten wollte, müsste unter diesen Umständen annehmen, diese Töne seien die spätesten des Dichters; zu der Zeit, wo die westdeutsche Lyrik in Oesterreich bekannt wurde (1189), könnte Dietmar die altheimische ganz aufgegeben und sich jener zugewandt haben. Ich weiss nicht, ob jemand wirklich auf eine so verzweifelte Aushülfe verfällt; nur das sei für solchen Fall bemerkt: Reinmars Lyrik zeigte sich der westdeutschen bei diesem Zusammentreffen überlegen. Er wird vielfach nachgeahmt, sogar ein Walther folgt lange Zeit seiner Spur, mehr noch in der Metrik als im Inhalt, und Gottfried von Strassburg verherrlicht ihn noch nach seinem Tode als *aller leitfrouwe*. Unter diesen Umständen ist es völlig unglaublich, dass ein Dichter von geringerer Bedeutung, wie Dietmar es war, die gewohnten Formen, die in Reinmar so grosse Triumphe feierten, aufgegeben hätte, um solche anzunehmen, die damals durch Reinmar und Walther mehr und mehr verdrängt wurden.

Bei 34,19 f. kann man es allenfalls für möglich halten, dass es nach jener Zeit gedichtet sei, denn hier ist der alte Strophenbau nicht verlassen, sondern nur weiter fortgebildet, wahrscheinlich aber ist die Annahme nicht; nachdem jene drei Töne ausgeschieden sind, hat die Handschrift an Autorität für die Bezeugung des Dichters sehr eingebüsst.

Es ist nun noch die mittlere Gruppe zu besprechen, die in B, soweit es sie überliefert, Reinmar zugeschrieben wird, freilich auch ohne Autorität, dem B 24—30 ist ein Nachtrag, der zum Teil zweifellos unechtes Gut Reinmar zuschreibt. B 28—30 gehört Walther von Metze HMSI, 308 b. ff. In die Gruppe sind ferner in C (Strophe 21 u. 22) zwei Strophen, in B eine (26) eingeschoben, die weder für Dietmar noch für Reinmar in Betracht kommen, sondern nach anderweitiger Bezeugung dem jungen Spervogel gefallen. Diese zwei Strophen lassen wir daher unbesprochen. Haupts Bemerkung zu 36,24 scheint anzudeuten, dass die drei Strophen 36,5 f. nach B vielleicht wirklich Reinmar gehören, wie auch Lehfeld und Burdach annehmen, während Paul sie für unechte Zusätze erklärt. Burdachs Berufung darauf (S. 186), dass B in den Verfassernamen zuverlässig sei, beweist nichts, denn B ist das eben nur, sofern der mit C gemeinsame Bestand nur mässige Erweiterungen erfähren hat. Die gemeinsame Grundlage BC hat allerdings ein bedeutendes Gewicht für Verfassernamen, in Zusätzen hat aber B nicht mehr Autorität als C. Zudem kann ja auch Burdach die Echtheit von B 28—30 nicht behaupten. Hier können nur innere Gründe entscheiden, ob wir die Strophen alle oder teilweise einem von beiden Dichtern zusprechen oder auch absprechen müssen.

36,5 f. die Strophenbildung ist altösterreichisch. Der Ton ist am nächsten verwandt mit 39,30; vor dem Schluss ist eine Waise eingeschoben, sonst sind die Töne identisch; auch im übrigen stimmt alles zu Dietmars Metrik. Der Inhalt ist ganz einfach. Da die Merker schon beim Kürenberger vorkommen, so kann in dem *nît* der Welt, den die Frau beklagt, kein Merkmal vorgeschrittener Zeit gefunden werden. Die Sprache findet Scherer von der Dietmars ganz abweichend; ich gestehe, dass ich nichts Auffallendes finde. Die Wiederkehr desselben Subjekts ist nichts Kunstvolles: *die werlt, si vert, si wellent.* Vgl. 33,3 f., wo auch derselbe Gedanke in 3 Variationen ausgedrückt ist. Dass Dietmar einiges sonst nicht hat, beweist nichts gegen ihn. Wie v. 10 die rhetorische Frage, so hat er 38,10 den Ausruf von Reinmar entlehnt; ebenso erklärt sich v. 20 *alsô*; v. 21 *wolgetân* ist auch von A 34,10 überliefert; *sît stuont aller mîn gedanc an einer frowen wolgetân.* Da A und BC dort

sich gegenüberstehen, lässt sich das Ursprüngliche nicht ermitteln; *wolgetân* von den Blumen 33,19. Dietmar hat in jedem seiner späteren Töne einiges Neue. V. 19 aber *des biute ich mîne sicherheit* scheint in dem letzten Ton (38,10) *wie selten mich diu sicherheit gerûwen hât* wieder aufgenommen zu werden. Gegen Reinmar sprechen die klingenden Reime des Aufgesanges, die Dietmar gemäss sind. Die Parallelen, welche Lehfeld S. 387 für Reinmar bei diesen beiden Liedern geltend macht, sind ganz allgemeiner Art und beweisen nichts. Es spricht demnach für Dietmar die Wahrscheinlichkeit; nichts deutet jedenfalls darauf, dass die Strophen einem anderen Kreise, als dem der altösterreichischen Lyrik angehören. — Anders steht es mit 38,23. Hier finden wir Reinmars Strophenbau. Bei ihm ist die Form des Aufgesanges 4 st. a, 4 st. b, 4 st. a, 4 st. b in ältester Zeit die Regel, dann aber auch in der Zeit des Kreuzzuges häufig; der klingende Reim steht im Abgesang. Metrisch am nächsten verwandt erscheint 181,13, das Kreuzzugslied. Die begeisterte Verherrlichung der einen Dame und die Herabsetzung der andern zeigt sich wie hier in 159,1 f. Aehnlich ist 36,30 *tugende hât si michels mê dann ich gesagen künne* — und 159,3 *daz ist ein wîp, dern ich enkan* (so nach ABC Paul) *nâch ir vil grôzen werdekeit gesprechen wol.* Der enthusiastische Schwung der Darstellung ist überhaupt nicht Dietmar gemäss, wohl aber Reinmar und ihm scheint die Strophe zu gehören. Freilich eine gesuchte Wendung wie 36,28 *der uns alle werden hiez, wie lützel der an ir vergaz* hat Reinmar sonst nirgends. 154,23 ist viel einfacher. Der Gedanke scheint durch Hausen eingeführt; vergl. 49,37 (Lehfeld S. 387).

36,34. Die Strophe kann ebensowohl der Anfang der 3. Gruppe gewesen sein, wie Scherer annimmt, als ein Anhang der zweiten, wie Haupt anzunehmen scheint, indem er in MF den Einschub von C 11 nnd 12 nach dieser Strophe stellt. Von Dietmars Strophenbau weicht die Strophe mehrfach ab; hier steht im Aufgesang zuerst klingender Reim, dann stumpfer, in Dietmars Tönen ist es umgekehrt; noch auffallender ist die klingende Waise im Abgesang und der auf 3 Zeilen verkürzte Abgesang, den Reinmar, wie zum Burggrafen von Regensburg 16,1 bemerkt ist, erst von 1190 an hat. Bis dahin geht das Streben der österreichischen Lyrik ausschliesslich dahin, die

Strophe zu erweitern. Es kommt dazu, dass der höchst einfachen Ausdrucksweise Dietmars die enthusiastische Wendung *frouwe mînes lîbes frouwe* nicht gemäss ist. Der Zustand des Liederbuches bietet nach dem Bisherigen nur geringe Gewähr für den Verfasser, die echten Töne müssen sich durch Inhalt, Sprache und Metrik als der ältesten österreichischen Lyrik angehörig rechtfertigen; demnach ist die Strophe Dietmar abzusprechen. Wem sie angehört, lässt sich nicht feststellen.

Ausserhalb der drei Gruppen stehen noch einige Nachträge. Nach dem Abschluss des Liederbuches C, vor allem nach der Ueberarbeitung, welche überall reine Reime herstellte, sind am Ende noch fünf Strophen hinzugekommen.

In dem Lied 40,19 ist der Reim v. 21 : 24 *eigen* : *heiden* unverbessert geblieben. Gegen Dietmar spricht, wie Scherer bemerkt, die Mehrstrophigkeit und der Schweifreim. Dazu kommt der verkürzte Abgesang und die Synalöphe 41,6 *dêr,* die mitten im Vers steht, also vom Dichter selbst herrührt.

Den Schluss macht in C ein liebliches zweistrophiges Gedicht C 41 u. 42 = MF 250. Von diesem Gedicht lässt sich mit ziemlicher Sicherheit erweisen, dass es Reinmar angehört. Sprache, Metrik und indirekt auch die Ueberlieferung führen zu diesem Resultat. Vergl. v. 1 *ich suochte guoter friunde rât* mit 166,25 *wâ nu getriuwer friunde rât;* zu v. 5 *ez riet den sinnen daz sie mich verleiten unde selbe sich* die Stellen über das Raten des Herzens 103,11; 169,28; 188,27. Hierin ist freilich nichts Besonderes zu sehen, da ähnliche Stellen auch sonst häufig sind. Auffallend aber ist zu v. 13 *so enwil iedoch daz herze niender anders danne dar* die Parallele 159,22 *sô wil iedoch daz herze niender wane dar* und ebenso v. 11 *mîn aller beste fröide lît ouch an der guoten gar* mit 158,23 *daz allerbeste gelt der fröiden mîn daz lît an ir und aller mîner saelden wân.* Die Strophenbildung ist völlig in Reinmars Art, besonders die an sich so einfache und doch nur bei Reinmar häufigere Form des Abgesanges 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d. Dietmar hat sie 36,5, Walther in dem Ton 71,32, den er Reinmar entlehnt hat; dieser hat sie 103,35; 99,29; 187,31. Aber auch derselbe Aufgesang findet sich häufig und zwar gerade in den-

jenigen Liedern, auf die uns die sprachlichen Parallelen aufmerksam machten: 158,1; 159,1; auch noch 165,10, 156,27. Aber auch die äussere Bezeugung fehlt dem Liede nicht, sowenig sie auf den ersten Blick, sichtbar wird. Wir sahen bei 6,5, an dessen reinmarischen Ursprung wohl kein Zweifel bestehen kann, dass diese Strophe unter dem Namen Niune in Verbindung mit echten Strophen Reinmars überliefert wird. So sind unsere zwei Strophen in A in dem Liederbuch, das Leutold von Sevens Namen führt, mit drei anderen Strophen Reinmars 103,3—26 verbunden (A 12—14). Dieses auffällige Zusammentreffen vervollständigt den Beweis, dass dass Lied Reinmar gehört; es ist zweifellos eines seiner schönsten.

Ein besonderes Interesse erregen die zwei eingeschobenen Strophen 12 u. 13, sicher die ältesten Lieder der Sammlung, aber mit C 39 f. zusammen der späteste Nachtrag, denn die zahlreichen unreinen Reime sind hier alle geschont. Beide Lieder sind vokalisch rein gereimt, denn die Bindung *ă*:*ā* ist erlaubt und 37,26 ist wohl mit Bartsch *sâhe* als Reimwort auf *zwâre* zu schreiben; konsonantisch sind die meisten Reime unrein. Zweisilbiger Auftakt ist im ersten Lied häufig v. 7 *so gesách*, v. 11 *einen boúm*, v. 13 *ich erkô's*, wo in MF ohne genügenden Grund vor *man* der unbestimmte Artikel weggelassen ist. Interessant ist, dass die Senkungen auch hier nur so ausfallen, wie wir es bei den ältesten Lyrikern bemerkt haben; die letzte Senkung fehlt nur v. 9 *du fliugest swar dir liep ist*, das durch die Umstellung *liep dir ist* der Regel gemäss würde. Regelmässig sind v. 20 *lindèn ir loup*; v. 21 *jârlanc trúobènt mir ouch* — in MF ist Umstellung erfolgt. V. 24 *dich ándèrre wibe*, v. 29 *des man ich dich lieber man* und so ist wohl auch 37,5 mit Elision zu lesen *und wárte úber heide.* 37,22 kann schwebende Betonung erhalten *mîniú wol stênden ougen*; betont man *wól*, so fiele die Senkung auch hier an der bezeichneten Stelle aus. 37,26 ist Bartschs Herstellung *êrste* statt *êrst* ganz unverfänglich. Das erste Gedicht ist, wie Scherer bemerkt hat, von Reinmar gekannt und in 156,10 nachgeahmt, daher an seinem österreichischen Ursprung nicht zu zweifeln ist.

Von den zwei Liedern befolgt das zweite den älteren metrischen Brauch; in ihm fällt die Senkung dreimal aus und zweimal ist unbetontes *e* gehoben v. 20 u. v. 25. Im ersten

fällt die Senkung zweimal aus und tonloses *e* ist nicht mehr gehoben. Können die beiden Lieder von demselben Dichter sein, den wir mit Reinmar eng verbunden finden und dem wir einstweilen den Namen Dietmars geben? Dieser letztere kennt in seinen ältesten Tönen nicht den Ausruf, der sich hier v. 8 u. 18 findet, nicht die rhetorische Frage (hier v. 16), nicht das klagende *owê* v. 16. Das will wenig besagen, aber bedenklich macht es, dass der Dichter von 37,4 u. 18 in den Reimen gar nicht nach Gleichheit der Konsonanten zu streben scheint, denn es stimmen nur zusammen v. 8 f, v. 12 f u. v. 28 f. Bei Dietmar dagegen steht trotz einiger Ungeschicklichkeiten das Streben nach Reinheit fest. Daher hält Scherer D. St. II, 3 f. diese Lieder mit Recht für anonym und wegen des altertümlichen Reimgebrauches für das Aelteste von Lyrik, was uns überliefert ist.

Welchem Dichter kommt nun rechtmässig der Name Dietmar von Eist zu? Haupt selbst, obwohl er sich in den Anmerkungen sehr reserviert ausdrückt, scheint für 37,4 f. Partei zu nehmen. „Drei Lieder 37,4—29, 39,18—29 zeichnen sich vor den andern durch altertümliche Farbe aus. Ob diese dem Eister gehören und die andern irrig hinzugethan sind, lässt sich nicht so sicher behaupten, als dass man die meisten dieser Lieder nicht über die 70er Jahre hinaufschieben darf“. 39,18 lassen wir nach dem, was über dieses Lied oben gesagt ist, ganz ausser Betracht. Jedenfalls aber ist für jene anderen Lieder Dietmars Name als gesichert zu betrachten, denn diesen Namen führte schon das gemeinsame Liederbuch BC. Der Name kann nicht später erst durch den Nachtrag beigebracht sein, wie es mit Rugges Namen bei Reinmars Liederbuch erging, denn in B finden sich die beiden Strophen nicht und diese Handschrift war sicher schon längst abgetrennt als C 12 u. 13 in C eingefügt wurde. Wackernagel a. a. O. nimmt zwei Dietmare an und Bartsch LD ist geneigt ihm zuzustimmen. Nun kann vielleicht C 12 und 13 dem älteren der beiden zufallen. Dafür könnte die Stellung der beiden Strophen sprechen. Scherer erklärt sich die Stellung durch ein eingelegtes Blatt. Aber dass die beiden Strophen, deren Alter feststeht, ihre Stellung gerade hinter dem ältesten Bestandteil des Dietmar-Liederbuches erhalten haben, legt die andere Möglichkeit nahe, dass sie ein Nachtrag aus einem anderen Liederbüchlein waren

und an dieser Stelle eingeschoben wurden, weil sie in jenem auf C 11 folgten; ganz wie wir es beim Reinmar-Ruggeschen Liederbuch mit 106,24 f. beobachten konnten. Die zwei Strophen mögen also immerhin unter Dietmars Namen umgelaufen sein. Nimmt man dazu, dass ein Dietmar von Eist urkundlich von 1140—1170 nachgewiesen ist, so könnten sie diesem zufallen; für den Dichter der späteren Töne bliebe natürlich immerhin derselbe Name bestehen. Doch auf so unsicherer Grundlage lassen sich keine sicheren Schlüsse ziehen. Man wird also am besten von solchen vagen Möglichkeiten absehen und bei einem einzigen Dietmar verbleiben, dessen Lieder, wie Lachmann mit vollem Rechte annahm, nicht vor 1170 gedichtet sein konnten. Dieser Zeitbestimmung stimmt Paul zu. Bartsch Untersuchungen S. 368 setzt zwar als sicher voraus, dass es Lachmann, wenn er die urkundlichen Beweise für Dietmars Leben gekannt hätte, nicht eingefallen wäre, die Anfänge der höfischen Lyrik 1170 zu setzen. Aber beweisen die Urkunden auch, dass der bezeugte Dietmar der Dichter war? Dieser letztere kann jedenfalls nach seiner Beziehung zu Reinmar nicht früher als 1170 gesetzt werden und ist daher nicht identisch mit den urkundlich bezeugten. Dass mit demselben sein Geschlecht nm 1170 ausstarb, entscheidet nichts. Schon Haupt wies auf die Möglichkeit hin, dass der Dichter ein Dienstmann der Eister gewesen sein könne.

Noch gegen einen scheinbar wohl begründeten Vorwurf haben wir die Ergebnisse der bisherigen Untersuchung zu schützen. Scherer wendet gegen Wackernagels Ansicht über das Dietmarsche Liederbuch ein, dass sich mit dieser Ansicht die Entstehung der Liederbücher nach unserer sonstigen Kenntnis der Ueberlieferung der mhd. Lyriker nicht begreifen lasse. Denselben Vorwurf könnte man auch gegen uns erheben, ich glaube aber mit Unrecht. Das Liederbuch C stellt sich nach unserer Kritik scheinbar als reine Sammelhandschrift dar. Nun hat es etwas Auffallendes, dass das Liederbuch früh seinen Namen gewinnt, wie B beweist, und doch in solchem Masse fortwächst und zwar fast ausschliesslich mit alten Gut — denn keine Strophe der drei Gruppen ausser C 21 und 22 hat man Anlass über das Jahr 1200 zu setzen. Auch dass die dritte Gruppe in C durchkorrigiert ist, spricht für das Alter der Nachträge.

Es ist demgemäss nicht ein allmähliches Anwachsen anzunehmen, sondern wahrscheinlich sind zwei oder drei Gruppen, die Dietmars Namen führten, vereinigt worden. In allen drei Gruppen findet sich echtes Gut Dietmars. In den zwei letzten steht es sogar voran, — wenn nämlich 36,34 ein Nachtrag der zweiten Gruppe ist. Bei der ersten Gruppe ist dies nicht der Fall; 32,1 haben wir für unecht erklärt. Nötig ist es auch keineswegs, dass gerade das erste Gedicht einer Sammlung dem in der Ueberschrift genannten Dichter wirklich gehört. Beim Regensburger sind die zwei ersten Strophen schlecht beglaubigt. In dem Nachtrag zur Würzburger Handschrift Reinmar *e*, der sicher echte Strophen enthält, gehören die drei ersten Strophen Rubin. Auch bei Reinmar beginnt mit C 122 — MF 180,28 ein neues Liederbuch, aber gleich der erste Ton gehört, wie ich jetzt selbst einsehe, Reinmar nicht und ebenso ist der dritte Ton sicher unecht. Besonders evident liegt der Fall bei dem Liederbuche des Bernger von Horheim. Dem gemeinsamen Bestand von 12 Strophen in BC gehen in C vier Strophen voraus, 115,3, v. 11, v. 19, v. 27, ein an die Spitze des Liederbuches gestellter Nachtrag, der auf die Zeit des entwickelten Minnesangs hinweist und wegen seiner Verschiedenheit von dem ursprünglichen Bestand des Liederbuches dem Dichter abzusprechen ist. Als Regel gilt es immerhin, dass der erste Bestandteil einer Handschrift am besten für den in der Ueberschrift genannten Verfasser bezeugt ist, aber es fehlt nicht an Ausnahmen. Manche Handschriften hatten eigentümliche Schicksale. Wir haben beim Rugge-Reinmarischen Liederbuche gesehen, dass dieses seinen Namen in BC dadurch erhalten hat, dass einige seiner Strophen mit Strophen des kleinen Liederbuches A Rugge identifiziert wurden.

An die erste Gruppe mit ihren Nachträgen wurde eine zweite eingereiht, die im Anfang zwar zwei Strophen Dietmars hat 36,5 f., aber ihrer Zusammensetzung nach als eine reine Sammelhandschrift gelten muss. Ganz ähnlich das Büchlein von 10 Strophen, dass A unter Veldegges Namen giebt; nur die zwei ersten Strophen gehören demselben. Die dritte Gruppe dagegen kann recht wohl ursprünglich aus den beiden Tönen 37,30 u. 39,30 bestanden haben, die dann durch eine Einlage

erweitert wurden (38,32—39,29). Diese Einlage wie die zweite Gruppe repräsentierte alte Lyrik und so mag der Redaktor sie denn ohne viel Bedenken in dem Liederbuche des altertümlichen Dietmar untergebracht haben. Es sind das nur Möglichkeiten, aber sie beweisen doch, dass man das Resultat der bisherigen Erörterung nicht durch Berufung auf die Bildung der Liederbücher wird entkräften können.

Kap. V.

Reinmar von Hagenau.

Reinmar gehört noch zur österreichischen Schule. Er steht in seinen Anfängen ganz auf ihrem Boden, aber er entwickelt die österreichische Lyrik zum vollendeten Kunstgesang. Diese Fortbildung wird wesentlich dadurch gefördert, dass er die westdeutsche Lyrik kennen lernt. Obwohl der Grundcharakter seiner Lyrik derselbe bleibt, bringt die erweiterte Kenntnis doch eine Reihe wesentlicher Veränderungen mit sich, für den Ausdruck sowohl als für die sprachliche und metrische Form. Die archaistische Strenge seiner ersten Periode erscheint nun wesentlich gemildert. Wo die Bekanntschaft durch formale Gründe bewiesen wird, beginnt auch in der Gedanken- und der Satzbildung der Einfluss der Westdeutschen, speziell der Hausens sichtbar zu werden. Weitere Fortbildungen, die er dann noch erfahren hat, nötigen zu der Annahme, dass er in einer bestimmten Zeit auch direkt von den Romanen lernte, aber auch diesmal, ohne die Selbständigkeit seiner Natur aufzugeben. Dieser Fortschritt des Dichters giebt uns die Möglichkeit, verschiedene chronologisch geordnete Gruppen in seinen Liedern zu erkennen[1]. Nebenbei ergeben sich auf diesem Wege einige

---

[1]) Den Versuch einer chronologischen Ordnung der Lieder machte ich Germ. XXII, 212 f., hauptsächlich auf Grund ihres Inhaltes. Mehreres, was ich dort ausführte, hat sich mir später bestätigt, vor allem, dass der Kreuzzug nicht an den Anfang der dichterischen Thätigkeit Reinmars zu setzen ist, doch konnte in der Hauptsache jener Versuch nicht gelingen, da der rechte Einblick in die formale Entwicklung des Dichters fehlte.

Aufschlüsse über die Natur und Entwickelung des Verhältnisses, das zwischen Reinmar und seiner Dame bestand.

Bevor wir zur eigentlichen Aufgabe übergehen können, sind einige kritische Bemerkungen nötig. E. Schmidts Annahme mehrfacher grösserer Interpolationen von Strophen Rugges unter den in C Reinmar zugeschriebenen war schon auf der Basis, auf der er sie aufbaute, nicht zu halten. Auch Burdach, obwohl er in der Auffassung Schmidt folgt, gesteht doch zu, dass keines der etwa auszuscheidenden Lieder Rugge zuzuschreiben sei. Durch die Ergebnisse unseres zweiten Kapitels wird der Hypothese der Boden völlig entzogen. Soviel darf aber auch nach den bisherigen Verhandlungen als gesichert angesehen werden, dass eine Einschiebung ganzer Gruppen unerweislich ist. Einzelne Interpolationen sind allerdings wahrscheinlich. Da hier ausschliesslich innere Gründe in Betracht kommen, so kann die Besprechung der unechten Lieder an das Ende des Kapitels gestellt werden. Vergl. im allgemeinen meine Bemerkungen Germ. XXII, 91 f. und die umfassendere Erörterung Pauls, Beiträge II, 487 f.; einige Bemerkungen über die Zusammensetzung von C sind am Schluss dieses Kapitels nachgetragen. Von den Liedern, die in MF Reinmar zugeschrieben sind, halte ich für unecht 180, 28, das ich früher verteidigte, 182, 14; 195, 37; 199, 25; 203, 24; wahrscheinlich unecht sind auch 194, 18 und von 192, 25 die 2 letzten Strophen; von allen andern schienen in Bezug auf Authentie nur diejenigen eine Erörterung zu fordern, bei denen Burdach neuerdings wieder Bedenken erhoben hat.

Ausser seinem Anteil an dem ruggeschen und dem dietmarschen Liederbuch fällt Reinmar auch noch eine Reihe von Strophen durch das Zeugnis von E zu. Ich stehe auch hierin ganz auf dem Standpunkt Pauls: „die Zuverlässigkeit des Verfassernamens in dieser hs. in Verdacht zu ziehen, ist kein Grund“ (S. 523). Burdach, obwohl er E im einzelnen zuweilen mit Glück verwertet, wird doch der Handschrift nicht ganz gerecht; auch verstehe ich nicht, was er über ihr Verhältnis zu C S. 193 sagt: „Die Quelle CE enthielt sicher alle Strophen, welche E und C 219—262 gemeinsam haben.“ Eine solche Quelle hat es nie gegeben. Die Folge der Töne ist eine ganz abweichende und lässt nicht die Deutung zu, dass in C etwa ein Teil jener Töne ausgewählt sei, weil die andern schon

vorhanden waren. Burdach meint, jene Quelle sei E ähnlich gewesen; dann mussten aber die in C aus ihr entliehenen Töne in dieser Handschrift zusammenstehen. Ausserdem ist nicht berücksichtigt, dass die beiden Handschriften gemeinsamen Strophen, was die Ueberlieferung anlangt, zum Teil in ganz verschiedenartigem Verwandtschaftsverhältnis zu einander stehen. E 218—222 = MF 174,3 f. ist z. B. gut überliefert, besser als in C, der folgende Ton, 223—328, der auch in C unmittelbar folgt, ist dagegen in E in einer sehr verstümmelten und offenbar aus mündlicher Tradition geschöpften Fassung erhalten. Ganz ohne Halt ist daher die Vermutung, dass E 213—216 ein späterer Nachtrag in E sei. Vergl. über diese Handschrift noch die Bemerkungen zu 199,25.

1. Die altösterreichische Zeit.

156,10. Ein sehr altertümliches Gedicht, nach Scherer durch 37,4 angeregt. Reinmars Lied hat wie jenes den Vergleich des hohen Mutes mit dem hochstrebenden Falken, auch die Form ist in beiden gleich, vierhebig stumpfe oder dreihebig klingende Reimpare. Der Schluss wird in 37,4 durch eine 5. Hebung, in 156,10 durch eine Waise vor dem letzten Vers markiert. Auch ist 156,10 sowenig als 37,4 dreiteilig gegliedert, wie Scherer und Regel (Germ. XIX, 171) annehmen, weil das dritte und das sechste Reimpaar klingend reimen.

Die Dreiteilung ist zu verwerfen, weil wir hier Stollen von je sechs Zeilen erhielten. Reinmar hat gewöhnlich Stollen von zwei Zeilen, selten von drei, nur einmal von vier Zeilen in 187,31, einem Lied, das schon durch den Inhalt als zweifellos der spätesten Zeit angehörig bezeichnet wird — vergl. v. 31 und v. 36. Entscheidend aber ist, dass jeder einzelne Stollen dann so gross würde als der ganze Abgesang, für Reinmar ein ganz unmögliches Missverhältnis. In seiner älteren Zeit ist wie bei Dietmar der Abgesang ebenso gross und grösser als die beiden Stollen zusammen; später ändert sich das Verhältnis; der Abgesang wird gekürzt. In 9 Tönen hat er nur zwei Zeilen wie die Stollen: 168,30; 169,9; 171,32; 177,10 182,34; 185,27; 196,35; 201,33; 202,25, aber auch hier ist er ihnen an Zahl der Hebungen immer überlegen. Ein Verhältnis, wie es in 156,10 stattfindet, findet sich also nirgendwo, am

wenigsten aber ist es in älterer Zeit glaublich. Endlich meidet es Reinmar in älterer Zeit auch, klingenden Reim im Aufgesang zu verwenden; er lässt ihn nur im Abgesang zu, im Gegensatz zu Dietmar, der gerade umgekehrt verfährt. Klingender Reim im Aufgesang und Abgesang zugleich findet sich nur in drei späten Liedern: 166,16; 193,22 und 186,19.

Dass das Gedicht altertümlich ist und demgemäss in die altösterreichische Zeit Reinmars fällt, bedarf kaum des Beweises, vergl. Burdach S. 202. Es ist gedichtet auf der Rückkehr zu der Geliebten nach längerer Entfernung. An die Rückkehr vom Kreuzzug ist nicht zu denken; das Kreuzlied 181,13 f. zeigt schon die volle Reinheit und Durchbildung der Sprache, wie sie Reinmar später eigen ist; in 156,10 ist sie noch anschaulich, einfach und ohne Umschweife. Auch die Beziehung zu dem altertümlichen Lied 37,4 führt in Reinmars älteste Zeit. In diese fällt ein Reise, bei deren Antritt er sich von der Geliebten mit der Strophe 107,35 verabschiedet: *ich tuon ein scheiden, das mir nie von keinen dingen wart sô wê. Vil guote friwent lâze ich hie.* Aehnlich 156,15 auf der Rückkehr *joch liez ich friunt dâ heime.* v. 18 *vil gúot ist daz wesen bî ir.* Hier fällt im vierhebigen Vers die Senkung nach der ersten Hebung aus wie in 37,9 die letzte Senkung zwischen zwei Wörtern. Die Betonung *vil guot* ist in altösterreichischer Zeit unwahrscheinlich. Wenn nicht ein Mangel in Folge schlechter Ueberlieferung vorliegt — die Strophe ist nur in BC erhalten — so darf man vermuten, dass der Dichter sich in diesen Reimpaaren grössere Freiheiten gestattete, wie er ja auch die Strophe nicht gegliedert hat und im Auftakt sich epische Freiheit gestattete; er fehlt sechsmal. V. 16 fällt nach der Ueberlieferung die Senkung zweimal aus, aber hier ist in MF wohl richtig *unde* eingeschoben (so auch Burdach S. 202).

Zum Schluss noch eine Konjektur. v. 22 ist in der Gestalt, die Haupt ihm gegeben hat, sehr auffällig, ein siebenhebiger Vers mitten unter lauter vierhebig stumpfen oder dreihebig klingenden; auch der schwere Hiat *geringe únd* ist der altösterreichischen Metrik nicht gemäss. Besser teilt man mit Scherer die überlange Zeile, so dass eine zweite Waise entsteht; aber auch diese hat etwas Bedenkliches. Die letzte Waise bezeichnet den Strophenabschluss; wenn überhaupt noch

eine zweite auftritt, sollte man sie als viertletzte, nicht als fünftletzte Zeile erwarten wie im Spervogelton 20,1. Dazu kommt, dass hier auch der Satzbau gestört ist. Von *gestate mir* hängt schon ein Satz mit *daz* ab; dem tritt hier merkwürdigerweise ein zweiter unverbunden zur Seite. Endlich bilden die Worte *daz ich ir die geringe* eine matte Wiederholung der vorhergehenden Worte *und al ir swaere büeze.* Reinmar liebt später Umschreibungen desselben Gedankens durch zwei parallele Ausdrücke, aber ein ähnliches Beispiel von Abschwächung des ersten Ausdruckes durch den zweiten mag sich wohl nicht wieder finden, auch scheint sie dem altertümlich knappen Ausdruck des Liedes nicht gemäss. *Daz ich ir die geringe* ist, wie ich glaube, ein Glossem und die Stelle muss lauten:

herre got, gestate mir,
daz ich si sehen müeze
und al ir swaere büeze,
ob si in deheinen sorgen sî,
und si mir die mîn dabî.

Wahrscheinlich hat die Stellung des Kondizionalsatzes nach dem regierenden Satz einem Schreiber zu dem Einschub Anlass geboten. Eigentümlich ist, dass derselbe Grund in MF mehrfach zu falscher Interpunktion geführt zu haben scheint, in 107,28; 35,30 und 16,24. Es finden sich aber genug Beispiele, die sich nicht beseitigen lassen, 35,20 f.: *sô wol mich danne langer naht, gelaege ich alse ich willen hân*; 103,9; zwei Fälle hintereinander stehen 36,1 f. und 154,5 f.

103,3 f. und 35,16 f. Dass dieser Ton einer der ältesten, vielleicht der älteste ist, beweisen die unreinen Reime 103,20 f. *wîp* : *lît*, 35,16 f. *lît* : *wîp*, v. 25 f. *vertragen* : *gehaben*, 36,2 f. *liep* : *niet* und nicht minder der Umstand, dass die Strophe die direkte Fortbildung von Dietmars Ton 33,15 ist; die ungereimten Zeilen sind von Reinmar mit Reimen versehen worden, wodurch sich ganz natürlich der überschlagende Reim ergab. An Dietmar 33,26 *du hâst getiuret mir den muot* erinnert auch 103,24 *si tiuret gar die sinne mîn.*

In MF ist 103,3—34 zu einem Lied verbunden: aber jede Strophe lässt sich auch als selbständig auffassen. Ich verstehe nun nicht, aus welchen Gründen Paul S. 510 zu der Ansicht

kommt: „wir müssen annehmen, dass solche eines innern Zusammenhangs entbehrende Strophen doch äusserlich zu einem Lied zusammengereiht waren d. h. zusammen vorgetragen wurden“. Viele Strophen haben einen derartigen Inhalt, dass sie mit andern desselben Tons sich nicht verbinden lassen. Paul selbst hat ganz richtig die Verbindung der Strophen 150, 1, v. 10, v. 19 und die von 151, 1 und 9 gelöst; für 154, 5 f. wird man dasselbe thun müssen (siehe später); aber nirgendwo findet sich, weder bei Dietmar noch bei Reinmar in seiner altösterreichischen Zeit ein sicheres Beispiel einer solchen Verbindung. Jede Strophe ist für sich ein Ganzes, das keine Rücksicht auf eine andere Strophe nimmt. Das Gegenteil behauptet Paul S. 533 für 105, 33 und 106, 6; aber der Anfang dieser Strophe, *ich hân niht vil der fröiden mêr von ir wan eine, diust sô grôz* kann sich nicht auf die *werlt* 105, 33 beziehen, denn zwei Zeilen weiter kommt diese in anderer Bedeutung als 105, 33 vor; *diu machet mich sô rehte hêr an fröiden al der werlte genôz; ir* muss sich also auf die Geliebte beziehen. Die beiden Strophen haben übrigens auch ganz verschiedenen Charakter die erste zeigt den Dichter verdrossen und ohne Hoffnung, die zweite glücklich und wohlgemut. Wer Liebhaberei an solchen Strophenverbindungen hat, dem möchte man eher vorschlagen 106, 6 und 106, 15 als Wechsel zu verbinden — wenn es überhaupt in so alter Zeit in der altheimischen Lyrik schon Wechsel gäbe. Hier könnte man sogar Reimbindung annehmen; die erstere Strophe schliesst mit dem Reim *lîp* : *wîp*, die andere beginnt mit *wîp* : *lîp*; Reinmar hat dieselbe in seiner zweiten Periode regelmässig, in der dritten neben der Responsion noch öfters; bei den Tönen der ersten Periode aber zeigt sich die Reimbindung sonst nicht, wo der Inhalt eine Verbindung zweier Strophen erlaubt. Demnach sind die gleichen Reime an signifikanter Stelle hier wahrscheinlich Zufall. Da sich also nirgendwo ein sicheres Beispiel in altösterreichischer Zeit findet, so hat auch die Verbindung der vier Stophen 103, 3 f, die an sich möglich, aber nicht notwendig ist, keine Wahrscheinlichkeit.

Unser Ton, vermutlich der älteste, ist auch der einzige, in dem Aufgesang und Abgesang ganz gleich sind. Die gleiche Reimstellung hat noch 151, 1 und 17. Sonst folgt überall auf die überschlagenden Reime des Aufgesanges im Abgesang eine

abweichende Bindung, entweder gepaarter oder umarmender Reim, der erstere in späterer Zeit bei verkürztem Abgesang oft mit einer Waise vor dem Schluss. Eine Ausnahme machen nur 191,7 und 160,5.

151,1 und **9**, wie Paul richtig bemerkt hat, 2 einzelne Strophen. Die Frauenstrophe erinnert noch an das alte Verhältnis der Geschlechter: *bedaehte er baz den willen mîn, sô waere er zallen zîten hie, als ich in gerne saehe.* Das bezeichnet dieselbe Situation wie 105,17: *si trûret sêre waene ich wol, diu guote dieck dâ senede lie.* Dass der Ton alt ist, darf man auch aus der Reimstellung des Abgesanges und aus dem häufigen Fehlen des Auftaktes schliessen, wie es sich sonst nur in 156,10 und 103,35, 104,6 und 15 findet. Die paar Fälle, welche sich später, besonders in der 2. Periode noch finden, sind doch nur Ausnahmen von der Regel. — v. 7 streicht Paul das nicht überlieferte *des* und liest *ôwê* mit 2 Hebungen. Dem logischen Betonungsgesetz entspricht das jedenfalls nicht, denn hier trägt die 2. Silbe den Hochton. Da die Strophe nur in einer Quelle überliefert ist, so ist der Ausfall eines an sich für den Sinn entbehrlichen Wortes, wie er in MF angenommen ist, nicht unwahrscheinlich. Möglich wäre aber auch, dass die Zeile nach der Absicht des Dichters nur 3 Hebungen hätte und v. 15 in der 2. Strophe mit zweisilbigem Auftakt zu lesen wäre. Dann bestände zwischen 151,1 und 151,17 dasselbe Verhältnis, wie zwischen 152,25 und 153,5.

151,17 f, derselbe Ton, aber aus späterer Zeit. Er wäre demnach hier nicht zu besprechen, wenn ihn nicht Schmidt und Burdach wie ich selbst früher zu den Jugendliedern Reinmars rechneten.

Der Einfluss der Westdeutschen tritt in Form und Inhalt hervor. Die 2 Strophen sind miteinander verbunden. Die Responsion tritt ganz in der Art Hausens auf, vgl. 52,37. Dasselbe Wort steht am Anfang der beiden Strophen; ähnlich ist in dieser Beziehung Reinmars Kreuzlied 181,13, das Hausen 47,9 nachahmt. Die unreine Betonung *ich weiz wol* und der zweimalige Ausfall des Auftaktes (v. 21 und v. 31), welche auffallen, helfen zur Bestimmung der Zeit nichts; Beispiele für erstere finden sich überhaupt nur im Anfang trochäischer Lieder 173,22 *si weiz wol,* 174,35 und 175,25 *gôt weiz wol.* Daher

weist sie v. 22 auf schlechte Ueberlieferung hin wie auch die Lücke v. 24. Im Inhalt weist auf Hausens Einfluss und überhaupt vorgeschrittene Zeit v. 20: *die nôt ich gerne lîden mac*; vgl. 50, 3 *den kumber den ich von ir lîde, den wil ich vil gerne hân* (Lehfeld, Beitr. II, 375); in der altheimischen Lyrik nichts Aehnliches. Vor allem aber ist die Stellung der Frau verändert: *genâde suochet an ein wîp mîn dienest nu vil mangen tac.* Aehnlich im Anfang der 2. Strophe. Um *genâde* bitten ist nicht der ältesten Zeit gemäss. Der Ausdruck findet sich nur in 104, 35 und 105, 10, 2 Strophen, die unter den 12 dieses Tones leicht die spätesten, von der neuen Zeit bereits berührten sein mögen, ausserdem bei Dietmar 38, 29, in dessen spätestem Ton, der mehrfach spätere Einwirkungen aufweist. Auch auf die Länge des Dienstes wie hier v. 18 wird sonst nirgend hingedeutet. Der ganze Wechsel hat, wie Burdach S. 198 richtig hervorhebt, eine enge Beziehung zu 110, 8 f. und 152, 5 f. Auch diese können nicht, wie Schmidt und Burdach irrig annehmen, in die älteste Zeit fallen, z. T. aus denselben Gründen wie 151, 17; als weitere formale Merkzeichen hebe ich kurz hervor in 110, 8 den 3fachen Reim, in 152, 5 die Trochäen im Abgesang, beides der altheimischen Lyrik unbekannt. Vgl. den 3. Abschnitt.

103, 35 f. und **6, 5.** Der Abgesang ist durch den gepaarten Reim und die Waise deutlich von Aufgesang geschieden.

Unter den 12 Strophen des Tones stehen sich 3 besonders nahe: 103, 35; 104, 6 und 104, 15. In den übrigen 9 fehlt der Auftakt nur 3mal 104, 31, 105, 26, und 6, 10, in den genannten 3 Strophen dagegen 7mal. Dazu kommt die besonders drastische Ausdrucksweise; vgl. Kap. II. Ueberhaupt weist der Inhalt auf Liebesunglück, bewahrt aber kräftigen Ton (104, 22 *hât mir dekeiniu sô getân, der rât ich daz si zuo ir sehe*). Auch in der Ueberlieferung stehen die Strophen zusammen. In C 163—165 bilden sie den Anfang der ganzen Reihe, in A 49—51 sind sie die einzigen des Tones, in Rugge B 15—17 wurden sie als Nachtrag später eingeschoben. Ob sie zusammen vorgetragen sind, wie Paul will, lässt sich nicht sicher sagen; jede von ihnen ist jedenfalls ein Ganzes, aber das ist glaublich, dass sie sich auf ein bestimmtes Verhältnis beziehen, bei dem es dem in der Jugend *„vil unstaeten“* Dichter nicht glückte. Daher wohl die Einheit des Tones.

Dass nicht alle 12 Strophen derselben Zeit angehören, liegt offen zu Tage; dafür ist die Verschiedenheit des Inhaltes und des Satzbaues zu gross. Für uns liegt das Hauptinteresse darin, dass der Ton als solcher alt ist. Das wird durch den konsonantisch unreinen Reim 6,5 f. *nîp* : *zît*, durch Stellen wie 105,17 *si trûret sêre waene ich wol* und 106,22 im Munde der Frau *nu lône als ich gedienet habe*, durch den oft fehlenden Auftakt in den 3 ersten Strophen und durch den altertümlich einfachen Bau der Strophe gewiss. Es wird auch dadurch bewiesen, dass die 12 Strophen von geringen Freiheiten abgesehen metrisch den Charakter der altheimischen Lyrik tragen; der einzige Unterschied Reinmars von den ältern Lyrikern besteht darin, dass er 105,4 und 23 *lebt* einsilbig verschleift gebraucht, wie auch 150,26 und 154,19, in den 4 Fällen 2mal auf der Waise, nicht auf dem Reim. 105,5 ist wohl zu schreiben *des tages sôs mîn ouge siht*, wodurch die Verschleifung wegfällt. Haupt erklärt Z f d A XI, 580 die Kürzung des angelehnten Pronomens bei folgendem konsonantischen Anlaut für hart und hat daher wie in 38,25 auch sonst öfters gewaltsam geändert; doch erkennt er sie wenigstens 50,33; 163,22; 174,30 an; sie ist aber auch an andern Stellen gesichert; 179, 37 *ich wils haben eine*, wo *wilz* in MF keinen genügenden Sinn gibt. In 179,29 fordert das Gesetz der Strophe trochäischen Versanfang *dazs mir werden mac*; ebenso 197,7 *swies gebiutet*. 174,14 hat die bessere Ueberlieferung in E *sôs mich siht*, was auch allein dem Vers gerecht ist; ebenso 152,38 *daz ichs*, 202,24 *nu wils mich zallen zîten triegen als ein tumbez kint*, 188,7 *dazs niemer*; 109,32 *daz macs mir eine wol gebüezen*. Reinmar scheint demnach nicht derselben Meinung wie Haupt gewesen zu sein.

In 104,7 und 8 stehen zwei Fälle von Synkope der Vorsilbe *ge-*, die sich beide durch 2silbigen Auftakt beseitigen lassen: *sô daz ich in ir genâden sî* und *in gewinne niemer grâwez hâr*.

107,27 f. Der Ton ist dem vorigen sehr ähnlich. Der einzige Unterschied besteht darin, dass dort der Strophenabschluss durch die Waise, hier durch eine fünfte Hebung in der letzten Zeile bezeichnet wird. Beide Töne gehen auf dasselbe Grundschema zurück, das sich nicht in der altösterreichischen

Lyrik, aber im Anhang der heidelberger Freidankhandschrift HMF III S. 468 Str. 15 findet. Schema: 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b, | 4 st d, 4 st d, 4 st e, 4 st e.

In 107, 28 muss man hinter *guot* einen Punkt zu setzen und hinter *gevragen* ein Komma, damit sich der altheimischen Zeit gemäss die Gliederung der Sätze an das Versmaass anschliesst; vgl. die Bemerkungen zu 156, 22. 107, 37 ist das überlieferte *friunde* jedenfalls ein Missverständnis für *friunt*. Gemeint ist die Geliebte, die auch 156, 15 und öfter so heisst; man sieht das aus dem Folgenden, in dem nur von der Trauer um sie die Rede ist. Die nun fehlende Senkung weist darauf hin, dass der Dichter die Form *friwent* hier anwandte.

152, 25 f, fast identisch im Ton mit 153, 5 f; welches die drei Hebungen der fünften Zeile durch eine vierte vermehrt. Die Ueberlieferung und die Forschung gehen hier stark auseinander. Es sind vier Strophen des Tons überliefert, zum Teil unter Reinmars, alle auch unter Walthers Namen. Lachmann und Haupt haben die Strophen geteilt, Wilmanns (Z. f. d. A. XIII 243) alle für Walther, Wackernagel-Rieger, Pfeifer-Bartsch und Paul alle für Reinmar in Anspruch genommen, Burdach hält völlige Sicherheit der Entscheidung nicht für möglich, doch Wilmanns Ansicht für überwiegend wahrscheinlich. Eine Neuprüfung ist bei dieser Diskrepanz der Ansichten nicht überflüssig. Schema der Ueberlieferung:

Walther	A	C¹	C²	Reinm. B	C	E
MF 152, 15 =	24	—	355	—	14	332
Wr. 71, 19	25	250	356	—	—	—
MF 152, 34	26	—	357	13	19	333
Wr. 71, 27	27	251	358	—	—	334

Wenn man von der Ueberlieferung ausgeht, und auf sie gerade beruft sich Wilmanns, wird man teilen müssen wie Lachmann und Haupt. Walther A 24 und 26, die in der parallelen Ueberlieferung in C¹ fehlen, sind nachgetragen und für die Bezeugung des Verfassers ohne Autorität. C setzt aber auch an der zweiten Stelle dieselbe Quelle wie A voraus, wie Wilmanns selbst zugiebt (vergl. auch Lachmann Walther 189), also auch hier sind nur zwei Strophen ursprünglich der Quelle eigen, die zwei andern nachgetragen. Die Nachträge könnten an sich immer noch echt sein, und sie sind es in anderen

Fällen gewöhnlich, weil in der Regel nur ein Dichter in demselben Ton gedichtet hat, und weil meist auch innere Gründe die Echtheit bestätigen. Von Walther aber ist es erwiesen, dass er auch sonst Töne Reinmars nachahmte und „bei der nahen Verwandtschaft der Kunst beider Dichter“ können die innern Gründe hier nicht entscheiden. Dieselben Strophen nun, welche der Quelle der Waltherschen Handschriften ursprünglich fehlten, sind gerade für Reinmar bezeugt. Für diesen kommt nicht in Betracht E 334, ein Nachtrag zu 332 und 333; diese sind in E recht gut überliefert, jene dagegen sehr schlecht und offenbar nach dem Gedächtnis aufgeschrieben. Reinmar C 14 wird auch ein Nachtrag sein, aber B 13 C 19 als solchen zu bezeichnen liegt kein Grund vor. Was in BC von dem Ton 153, 5 vorhanden war, ist alles voraus gegangen, es folgt nur eine Strophe eines nahe verwandten Tons, wie ja verwandte Töne öfters zusammengestellt werden. Für die Ursprünglichkeit von B 13 C 19 spricht, dass die Quelle BC nicht eine einzige erweislich unechte Strophe enthält. Diese Quelle ist sehr alt und zuverlässig. Erst wo B und C von einander abweichen, ist die äussere Beglaubigung geringer; auch die Fortsetzung von B hat dieselbe Zuverlässigkeit. Ich finde in b nur eine zweifelhafte Strophe, MF 172, 5, die wenn unecht, jedenfalls ein sehr alter Nachtrag ist. Erst am Ende der beiden Gruppen B 24—30 und b 78—87, sind weitere Nachträge, meist unecht, hinzugetreten. Die Strophe 152, 34 ist also durch die Uebereinstimmung von BC und E für Reinmar sehr gut bezeugt, die Strophe 152, 25 aber, wenn wir auch von dem Nachtrag C 14 abgesehen, wenigstens durch E. Nach der Ueberlieferung trennen sich also die Strophen ganz scharf. Lassen wir die Nachträge unbeachtet, so sind MF 152, 25 und 34 nur für Reinmar, Wr. 71, 19 und 17 nur für Walther bezeugt.

Dass alle Strophen einem Dichter zugehören müssten, ist jedenfalls nicht richtig. Reinmars Töne wurden nicht selten nachgeahmt, auch von Walther (vergl. Lachm. W. zu 91, 17 und unsern fünften Exkurs); hierauf kann man sich also gegen die Teilung nicht berufen. Betrachtet man aber Inhalt und Form, so sind sie keineswegs so gleichartig, als gewöhnlich angenommen wird; die Reinmar zufallenden Strophen gehören zur

altösterreichischen Lyrik, die Walthers nicht mehr. Zwar findet sich MF 152,38 Synalöphe *deich*, aber seltsamer Weise zog Haupt hier die Lesung der Nachträge in Walther, welche geringere Gewähr der Echtheit haben, vor; es ist nach BC[1] Reinmar zu schreiben *daz ichs.* Ebenso ist 153,2 *und zurnde ab siz* in der Senkung *ab* zu verwerfen, das wieder die waltherschen Nachträge, aber nicht BC und E Reinmar überliefern; die Konjunktion *ab* kommt in der altheimischen Lyrik überhaupt nicht vor. Auch im Inhalt weist nichts über diese hinaus. Bei den zwei Walther zufallenden Strophen ist 71,30 die Form *drunder* Reinmar nicht gemäss, aber wohl auch Walther nicht; ausserdem müsste *mich* gehoben werden und *frô* in die Senkung fallen. Hier wollte Lachmann jedenfalls dem zweisilbigen Auftakt aus dem Wege gehen. Da Reinmar in rein jambischen Liedern ihn nicht scheut, wird er auch seinem Schüler Walther in der Zeit, wo er ihn nachahmt, zuzutrauen und mit C zu schreiben sein: *wan daz mán mich frô' darunder siht.* 71,24 und 32 *ab* in der Senkung; entfernte man es, so enstünde beidemale Hiat. Auch der Inhalt der beiden waltherschen Strophen weist auf spätere Zeit; v. 25 *nu fürhte ab ich daz erz mit valsche meine.* Als Parallelen dazu führt Burdach aus Reinmars Wechseln 152,20 und 110,14 an, die aus späterer Zeit stammen; frühere finden sich nicht. Die Klage des Dichters im Anfang der zweiten Strophe, dass die Frau ihn nicht verstehe, findet sich erst, seitdem Hausens Einfluss wirksam ist: 47,35 *swie vil ich geflehet odr gebaete sô tuot si rehte als ob sis niht verstê* (Lehfeld Beitr. II, 398). Die spätere Abfassung von von 71,19 und 25 stützt die handschriftliche Ueberlieferung, nach der diese zwei Strophen Walther gehören.[1])

---

[1]) Walther 71,29 bedarf noch einer Besserung. Mit zweifellosem Recht haben die meisten die dritten Verse vierhebig gemacht wie die ersten, aber in v. 29 genügt nicht die Verwerfung von *niht,* die Negation muss dem Sinne gemäss ganz fallen *und ich doch grôze swaere hân* (statt *enhân*); *wan daz* v. 30 kann nicht „sondern“ heissen (*Wilm.*), das stimmt nicht zu dem folgenden Vers, durch welchen die *swaere* bestätigt wird, nur dass zuweilen bessere Stimmung sie unterbricht. *Wan* ist also beschränkend. Der Dichter wirft sich die Unvernunft vor, dass er um ein Weib trauert, das seiner nicht achtet; derselbe Gedanke z. B. MF 104,4.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, dass in Walther A und C unmittelbar auf diese zwei Strophen ein weiteres Lied folgt (71,35 *mich hât ein wünneclîcher wân* ...), das auch in einem Tone Reinmars, MF 99,29 gedichtet ist. Man könnte versucht sein, darauf hin eine alte Interpolation zweier reinmarschen Töne in der Quelle AC anzunehmen. In 71,35 ist, so viel ich sehe, nichts, was von Reinmars Art wesentlich abweicht. Reimbindung und Responsion haben beide Dichter und Lachmanns Konjektur 72,21 *mich erlôst,* durch die der konsonantisch unreine Reim beseitigt wird, ist notwendig, mag das Lied nun von Reinmar oder Walther sein; aber wir hätten doch nur ein Recht die Ueberlieferung zu verwerfen, welche Walther als den Dichter nennt, wenn das Zusammenstehen sich auf keine Weise befriedigend deuten liesse. Wir sahen aber schon beim Reinmar-ruggeschen Liederbuch (2. Kap. am Ende), dass Lieder aus gleicher Zeit oft zusammenstehen; weitere Beispiele werden sich noch finden. So mögen auch die zwei Töne Walther 71,19 und 35 verbunden überliefert sein, weil sie aus der ältesten Zeit des Dichters stammen, in der er Reinmar in Form und Inhalt nachahmte (vergl. Burdach 111 und 113). —

Den letzten Vers des Tons schreiben Lachm., Wackernagel, Wilmanns, Bartsch (LD) mit dem vorletzten zusammen, so dass siebenhebiger Vers mit Cäsur nach der vierten Hebung entsteht. Regel rechtfertigt das damit, dass Reinmar am Schluss siebenhebige Verse liebe; das gilt aber, wie ein Blick auf die Tabelle der Töne (erster Exkurs) lehrt, nur für Lieder mit verkürztem Abgesang; wenn dieser nur aus zwei Zeilen bestand, mussten dieselben viele Hebungen haben, damit sie an Ausdehnung wenigstens die Stollen überragten. Die altheimische Lyrik kennt weder siebenhebige Verse noch Cäsuren.

153,5 f. BC und A stehen sich hier selbständig gegenüber. Burdach will v. 29 A folgen *sô swîget ich,* wobei dann Synalöphe nötig wird *deich niht ensprach.* BC: *sô gesweic ich daz ich niht ensprach;* ersteres ist von der Synalöphe abgesehen schon deshalb nicht richtig, weil Reinmar beim Praet. schwacher Verba stets den Suffixvokal unterdrückt; niemals ein Beispiel wie Johansdorf 86,7 *minnet ich,* Hausen 47,34 *minnet ê.* In dem einzigen Fall, wo man schwanken könnte,

160,33 *lébeté* nimmt Burdach ganz richtig wegen der Kürze des Stammes Ausfall der Senkung an. — Zweisilbiger Auftakt wie 153, 29 entsteht auch 154, 4, wo Paul nach der Ueberlieferung mit Recht schreibt *mir noch baz.*

Die drei Strophen 154, 5, 14 und 23 hat Haupt als ein Lied aufgefasst, es sind aber Einzelstrophen, die drei verschiedene Situationen darstellen. Die erste enthält als Kern die Bitte des Dichters: *sin möhte von ir güete mir niht langer fremede sîn.* In der zweiten ist die Situation weiter vorgeschritten, die erste Bitte ist anscheinend erhört: *ir gruoz mich minneclîche emphie, vil gerne ich ir daz iemer lône.* In der dritten ist der Dichter wegen ihrer *staete* besorgt. Dass die Zusammenstellung vom Dichter beabsichtigt sei, lässt sich nicht erweisen, da die Strophen überhaupt nur in der Handschrift A standen, aus der sie C dann nachgetragen hat.

Dass der Ton der alten Zeit angehört, ist bei seiner Einfachheit und nahen Verwandtschaft mit 152,25 an sich wahrscheinlich; dafür spricht auch 154, 18; nirgendwo findet sich in den sieben Strophen ein von den Westdeutschen entlehnter Gedanke oder Ausdruck, sie sind einstrophig und zeigen die alte Metrik.

150, 1 f. Die erste Strophe gehörte zur Quelle BC, die zwei andern fehlen in B Reinmar und sind in C aus A nachgetragen; B bietet sie in selbständiger Ueberlieferung unter Hausens Namen. In der ersten Strophe sind BC gegen A nur ein Zeuge, in den zwei letzten AC ebenso gegen B. Da nun, wie Burdach Paul zugiebt, BC in der ersten Strophe sonst eine gute Ueberlieferung haben, so ist auch kein Grund vorhanden die Lesung v. 8 zu bezweifeln *wan daz ich si frömedé.* Das ist eine altösterreichische Freiheit, die sich bei Dietmar und Kürenberg findet.

Für 150, 10 und 19 hat Paul erwiesen, dass B die bessere Lesung hat. Das gilt auch für zwei Fälle, die Paul nicht erwähnt. v. 22 B *wes froit sich der,* AC *toert.* Burdachs Bemerkung, die Lesart von B sei eine Erleichterung, die den Ausdruck blässer mache, beweist nichts; wenn man auch dem Dichter Abneigung gegen kräftige Ausdrücke zuschreibt, so kann man das doch nicht ohne weiteres auf den Schreiber von B übertragen, dem die Aenderung zufallen müsste. Rein-

mar nennt sich auch sonst Thor 104,3; 157,39 und *gouch* 104,1; 160,20 und gar nicht selten *kint, tumbez kint.* Die Lesung von AC könnte in dieser Beziehung schon richtig sein, aber die Verkürzung *toert* für *toeret* ist in der altösterreichischen Poesie ohne Beispiel, man müsste sich denn auf den Fehler in 33, 14 berufen. Reinmar erlaubt sich derartige Kürzungen nur selten in späten Liedern, die schon Trochäen kennen 180,15 *dient;* 194,14 *versmâht.* — v. 14 B *die fröide hoèhét im sîn gemüete* mit Ausfall der Senkung. Hier ist in A geändert *wendet im sîn ungemüete,* wodurch ein ungeschickter Gedanke entsteht. Von *ungemüete* Verdruss, Aerger kann hier nicht die Rede sein, denn es ist gar keine Veranlassung dafür angedeutet. Dadurch unterscheidet sich diese Stelle von Dietmar 33,2, wo der Ritter von der Geliebten getrennt ist. Die Lesung von A soll vielleicht den Ausfall der Senkung beseitigen; vergl. 103,17, 152,11, 160,32, 163,28, 165,32, 166,32, wo in den Handschriften derselbe Gesichtspunkt zu Aenderungen der echten Ueberlieferung führte. Unsere Strophe enthält ein ganz allgemeines Bekenntnis, dass das Streben nach Ehre zur Fröhlichkeit führe, das *gemüete* hoehe; *hôher muot* ist das Stichwort der altösterreichischen Lyrik (vergleiche Kap. II S. 37). — B hat überhaupt nur zwei geringfügige Fehler, wie sie sich auch in guten Handschriften finden, 150,20 ist umgestellt *an den liuten verhelen,* die prosaische Wortstellung anstatt der poetischen und v. 24 *ichn wânde niht daz des ieman frâgen solde,* wo AC, wie es dem Vers gemäss ist, bloss *daz* bieten.

Dass drei einzelne Strophen vorliegen, hat Paul erkannt, der auch den 6. Vers des Tons fünfhebig fasst; dadurch entsteht v. 6 zweisilbiger Auftakt und fällt v. 15 Haupts Einschub *seht* weg.

Die bisher besprochenen Töne sind die ältesten. Es lässt sich kein weiterer auffinden, in dessen Strophen nicht deutliche Merkmale späterer Zeit vorlägen. Nirgendwo zeigt sich eine Spur romanisierender Einwirkung, weder im Inhalt noch in kunstvollerem Satzbau nach Hausens Art, noch im Ausdruck. Die Metrik aber unterscheidet diese Strophen sowohl von der romanisierenden als von Reinmars eigener Lyrik aus späterer Zeit. Möglich ist, dass eine oder die andere Strophe,

besonders des strophenreichen Tons 103, 35 noch in die zweite Periode hineinreicht, jedenfalls zeigen sich nur geringe Anhalte für diese Ansicht. Die charakteristischen Merkmale sind in allen Stücken diejenigen der altheimischen Lyrik. Es ist vielleicht überflüssig in einer kurzen Zusammenfassung dieselben noch einmal vorzuführen, doch wird es gestattet sein in Anbetracht der Wichtigkeit des Ergebnisses für die Geschichte des Minnesangs hier lieber etwas zu viel als zu wenig zu thun.

Nirgendwo schwerer Hiat, bei dem das erste' Wort auf tonloses *e* schliesst.

Die zusammengehörigen Satzteile werden auch überall metrisch zusammengefasst. Nirgendwo durchbricht ein Satz die archaistische Gliederung, indem er in der Mitte eines Verses begänne und in den folgenden überginge; wo ein Satz den Vers nicht ganz füllt, folgt zum Abschluss noch ein kleines Sätzchen wie 107,27; 108,13.

Die Lieder sind alle einstrophig, wenigstens setzt keine Strophe die Verbindung mit der anderen voraus.

Keine Synalöphe, bei der Unterdrückung des *z* stattfände, nicht *deist, êst* u. s. w. Verschleifung kurzsilbiger Hebung und Senkung wird, wenn die Silben mit Verschlusslauten schliessen, noch immer gemieden, doch findet sich 4 mal *lebt* einsilbig 105,4 und 23; 150,26; 154,19, aber nicht auf dem Reim. Nach langer Stammsilbe wird ausser im Praet. das folgende Flexions-*e* nicht synkopiert (nicht *toert* 150,18). Auch Synkope der Vorsilben wird gemieden.

Niemals werden ursprünglich 2silbige Wörter in die Senkung gestellt, nicht *abr, odr, widr*, geschweige denn Formen wie *mugt, klagt, mîns.*

Es reimen nie mehr als 2 Wörter aufeinander und es giebt nur gepaarten und überschlagenden Reim; keine Art von Reimkünsten findet statt.

Alle Strophen mit Ausnahme von 156,10 sind dreiteilig. Die Stollen halten bei Reinmar immer die Bildung fest: 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b, die bei den romanisierenden Dichtern, so nahe sie zu liegen scheint, doch ungewöhnlich ist; vergl. den Exkurs über Strophenentlehnung; nur der Abgesang variiert, in diesen ist im Gegensatz zu Dietmar, der ihn nur im Aufgesang zulässt, der klingende Reim verwiesen. Der Abgesang

ist in 103,3 so gross als der Aufgesang, in allen andern Tönen grösser; die Entwicklung geht dahin, die Strophe zu erweitern. Es zeigt sich schon jetzt das Bestreben im Abgesang mit der Reimbindung, dem Reimgeschlecht, der Zahl der Hebungen zu wechseln, aber die Zeilen sinken nicht unter 3 Hebungen stumpf und steigen nicht über 5 klingend. Die Waise ist immer 4hebig stumpf.

Das Strophenende wird mit Ausnahme von 103,3 immer bezeichnet, entweder durch eine Waise oder durch eine 5—. Hebung.

Der Auftakt ist in einigen Strophen noch frei, in den meisten aber ist er bereits mit strenger Regelmässigkeit durchgeführt, so dass diese Verse jambisch sind. Trochäen und Daktylen kommen nicht vor. Zweisilbiger Auftakt bei Jamben ist ganz gewöhnlich.

Die Betonung ist immer rein.

Der Unterschied von der späteren Zeit zeigt sich auch im Satzbau, wenngleich nicht so markant als in der Metrik. Der Stil bietet mehr Thatsächliches, wegen der Beschränkung auf den Raum einer Strophe weniger Ausbreitung der Reflexion. Es fehlt fast ganz das Beziehungsvolle, Geistreiche, das übermässige Spiel der Antithesen, die Verklausulierungen des Ausdruckes. Häufung von Kondizionalsätzen zeigt sich nur in 35,16, wie die von drastischen Wendungen in 103,35 f. Häufiger als später ist die Parataxe. Bei dem grossen Formtalent Reinmars aber ist von vorn herein eine gewisse Leichtigkeit nicht zu verkennen. Schon jetzt tritt charakteristisch hervor „die Trennung zusammengehöriger Satzglieder durch Einschiebung anderer.“ Burdach S. 65 sagt: es mag im Grunde volkstümlich sein, aber Reinmar und Hartmann haben es mit Bewusstsein geübt. Für letztere Ansicht weiss ich keinen Grund; ich meine, es ist nichts anderes als die Nachahmung der natürlichen Rede, die beiden Dichtern auch im Vers besonders gut gelang. Bei Reinmar vergl. 103,3 und 11; 104,35; 105,17 und 28; 108,1; 150,10; 151,3; 156,16. Aehnliches findet sich auch sonst, bei Spervogel und im Nib.-lied. — Häufung von Synonymen findet sich schon in dieser Zeit oft, sie ist eine dauernde Eigentümlichkeit von Reinmars Stil. An rhetorischen Fragen fehlt es nicht, doch sind sie seltener als später. Aus-

rufe sind ziemlich selten 35,28; 156,16 und 25; 108,19. Anrede, Revokatio und alle komplizierteren Formen der Darstellung, wie er sie später z. T. unter Hausens Einfluss anwendet, kommen nicht vor. Jede Strophe ist ein Selbstgespräch, ganz in Dietmars Art; auch 104,15 verlässt diese Form nicht, obwohl der Schluss direkt für die Frau bestimmt ist: *hât mir dekeiniu sô getân, der râte ich, daz sie zuo ir sehe.*

Der Inhalt besteht nur aus wenigen, naheliegenden Gedanken; hier ist alles noch einfach und natürlich. Vom Trauern ist noch nichts zu spüren. Nirgendwo zeigt sich eine Entlehnung aus dem Gedankenvorrat der romanisierenden Dichter. Zwar ist der *dienest* schon durchgedrungen, aber die überlegene Stellung des Mannes zeigt sich trotzdem noch in mehrfachen Wendungen. Die Frau sehnt sich in den Frauenstrophen nach ihm, giebt sich ihm hin. Näheres hierüber im Kapitel VI.

Das alte Liederbuch, welches wir im 2. Kapitel besprachen, zerlegte sich uns in 2 chronologisch zusammengehörige Bestandteile, von denen der zweite, zu dem die Töne 103,3 f, 107,27 und die Strophe 105,24 des Tones 103,35 gehörte, der ältesten Lyrik angehörte. Die 3 Töne unterscheiden sich, vielleicht zufällig, von den 5 andern, die hierhergehören 150,1; 151,1; 152,25; 153,5; 156,10 dadurch, dass sie nur stumpfen Reim verwenden.

Aber noch ein weiteres altes Büchlein scheint sich zu ergeben, das den Anfang von Reinmar BC bildete. Es bestand aus B 1—3, 9—13; dies Liederbüchlein wurde in C aus A mehrfach erweitert. Aber schon in der Grundlage BC finden wir Eindringlinge, die Strophen B 4—8 = 151,17 bis 152,24, welche, wie oben gezeigt ist, späterer Zeit angehören. Dies berechtigte uns an sich noch nicht, sie für Zusätze zu erklären, aber die 5 Strophen differieren auch von den andern in BC gemeinsamen durch die schlechte Ueberlieferung, die beweist, dass sie nicht aus der gleichen Quelle wie diese stammen. 151,17 ist schon besprochen. Wie hier in der ersten Strophe eine Lücke stattfindet und nach dem Massstab, den die gleichzeitigen Wechsel liefern, der mehrfache Ausfall des Auftaktes und die Betonung v. 21 der schlechten Ueberlieferung, nicht

dem Dichter aufzubürden sind, so ist der Ton 151,33 f. in BC ganz korrumpiert, wie die Vergleichung mit den Parallelen in E erweisen wird; sogar 2 Strophen E 335 und E 338 sind in BC zu einer einzigen kombiniert — vergl. Burdach S. 196 — Dass diese 5 Strophen aber hier eingeschoben wurden und in das alte Liederbuch ein späteres Element brachten, begreift sich leicht, denn die 2 ersten sind in demselben Ton gedichtet wie 151,1 und 9.

Mit B 13, C 19 hört die chronologische Zusammengehörigkeit auf. B 14—16 = Ton 154,32 fällt in spätere Zeit, B 17 = 156,10 dagegen gehört wieder zur altösterreichischen Lyrik. Vielleicht waren das Nachträge zu dem alten Büchlein, denn ein neues Liederbuch scheint erst wieder mit B 18 bis 23 zu beginnen, das die Töne 156,27 f. und 158,1 umfasste. Diese beiden Töne sind nicht bloss in der Form sehr ähnlich, sondern sie fallen auch in dieselbe Zeit und sind wie in BC auch in A verbunden. Mit B 23 aber schliesst diese Handschrift zunächst ab; es folgen bis Str. 30 unechte Nachträge, dann beginnt eine neue Reihe weiterer Strophen Reinmars.

Die Untersuchung endet also auch hier wieder bei Liederbüchern mit zeitlich zusammengehörigen Strophen. Alle Töne Reinmars aus seiner ältesten Zeit sind in 2 solcher Büchlein und ihren Nachträgen erhalten. Aber freilich sind dieselben nicht planmässig vom Dichter geordnet, sondern die Strophen sind zusammengeraten, weil sie in derselben Zeit entstanden sind. Daher erklärt es sich, dass viele Strophen dieser Töne an andern Orten zerstreut sind und nicht bei allen Handschriften diese chronologische Zusammengehörigkeit einzelner Gruppen stattfindet. Jene kleinen Büchlein müssen sehr alt, ihr Zusammengeraten fast gleichzeitig mit ihrer Entstehung sein, sonst wären sie jedenfalls mit Strophen aus andern Zeiten untermischt.

2. Die Uebergangszeit.

Alle noch übrigen jambischen Töne mit dem alten Stollenbau gehören in die Kreuzzugszeit; in dieser treten auch Töne mit erweitertem Aufgesang auf. Zugleich beginnt in ihr Hausens Einfluss sich geltend zu machen. Es giebt aber noch einige jambische Töne, welche von diesem Einfluss frei zu sein und

sich überhaupt noch näher an die altösterreichische Zeit anzuschliessen scheinen; in ihnen ist, um dies gleich vorwegzunehmen, der Einfluss Veldegges zu spüren, wenngleich bei der verschiedenen dichterischen Natur Reinmars nur in Aeusserlichkeiten. Wir besprechen auch hier zunächst das Einzelne, um dann die festgestellten Züge zu einem kleinen Bild zusammenzufügen.

165, 1. Haupt vermutet v. 6, um dem Ton hier dieselbe Zahl von Hebungen wie 163, 23 f. zu geben *daz ich si dâ von vor allen andern wîben iemer kroene* — nicht glücklich. Die prosaisch genaue Zusammenstellung von *alle* und *andere* findet sich bei Reinmar nirgendwo (Meinloh 11, 17), entweder *alle* oder bloss *andere*; auch *iemer* passt schlecht zu dem Bild des Krönens, das eine einmalige Handlung ist. Zudem ist die Strophe ganz selbständig überliefert. Zwar schliesst C 55 äusserlich direkt an 54 an, aber die Vergleichung mit B zeigt, dass 165, 1 — 166, 6 eine besondere Gruppe bildete — vergl. Burdach 185 und 208. Es entfällt demnach jeder Grund, den Ton an 163, 23 anzugleichen; er ist vielmehr eine unmittelbare Erweiterung von 153, 5, indem der erste, der dritte und der neunte Vers um je eine Hebung vermehrt sind.

v. 3 schwerer Hiat: *mîn herze únd* ....

163, 23. Der sechste Vers des Tones 165, 1 ist hier auf acht Hebungen gebracht; keine Cäsur.

Hier treten Gruppen von Strophen auf, die Haupt richtig abgetheilt zu haben scheint. Nur 164, 3 möchte wohl als Einzelstrophe zu betrachten sein, vergl. v. 10: *si saelic wîp enspreche sinc, niemer mê gesinge ich liet.* Das kann man sich doch nur als Schluss eines Liedes denken. 163, 23 und 32 sind, wie Burdach bemerkt, durch gleiche Reime an entsprechender Stelle verbunden, *mîn : sîn* am Schluss der ersten und *gesîn : mîn* am Anfang der zweiten Strophe. In dem zweiten Lied, das aus den Strophen 164, 12 und v. 21 findet ebenfalls Reimbindung statt, *geschach : sach* und *ensprach : sach* am Schluss der Strophen. Hier tritt auch der grammatische Reim auf und keineswegs in ganz einfacher Form — *: leit, gesehen, arebeit, geschehen, leide, gescheide, geschach, sach.* Der Reim erstreckt sich über die Nominal- und die Verbalflexion, doch ist er nicht ganz streng durchgeführt, da *arebeit* später *gescheide* entspricht. Vor Reinmar hat nur Veldegge gramma-

tischen Reim, als blossen Ansatz 57,20 *gunde gan, kan kunde*, rein ausgebildet in 66,24 *sange muot, lange guot, muote guote, sanc lanc* und 66,32 *trôste tôt, erlôste nôt, tôte nôte.* Dass Reinmar den grammatischen Reim direkt von den Romanen haben sollte, ist unwahrscheinlich; als er diese kennen lernte, entlehnte er ihnen anderes, was für seine Metrik wichtiger wurde, den Wechsel von Jamben und Trochäen und die Verkürzung des Abgesangs. Man müsste also auch hier eine Spur weiter gehender Einwirkungen erwarten. Beziehungen zu Veldegge aber treten auch sonst hervor. Später findet sich diese Art des Reimes noch in E 338 und in 198,3, beide aus der Kreuzfahrtzeit.

Sehr auffallend ist ferner der häufige Ausfall des Auftaktes, nachdem sich schon in der ersten Periode strenge Regelmässigkeit herausgebildet hatte. Hier finden wir in sechs Strophen fünf Fälle 163,25, 164,2; v. 11; v. 21; v. 29; vier Strophen sind in A, BC und E, also drei unabhängigen Rezensionen, zwei in BC und E überliefert. Bei der guten Bezeugung ist es nicht zweifelhaft, dass der Dichter, als er diese Strophen dichtete, über den Ausfall freier dachte. Dasselbe zeigt sich in den andern hierhergehörigen Tönen 158,1 und 156,27, in denen auch durchgängig drei Rezensionen sich gegenüberstehen und durch ihre Uebereinstimmung die Lesung sichern.

Schweren Hiat hat Burdach 164,7 hergestellt, indem er mit BC *ir* beseitigt; ich zweifle, ob mit Recht. Die kleine Ungenauigkeit ist doch nichts Seltenes in natürlicher Rede. Auch beweist der Zusammenhang, dass nicht vom Frauendienst überhaupt, sondern nur dem bei der spröden Dame, der seine meisten Lieder gelten, die Rede ist: *daz truoc ich alsô, daz mîn ungebaerde sach vil lützel iemen und daz ich nie von ir geschiet.*

Schwierig ist 163,28. Wie Haupt herstellt, bekommt man entweder eine in iambischen Tönen unerhörte Betonung *der ir lop* oder zweisilbigen Auftakt und Ausfall der Senkung nach der ersten Hebung *der ir lóp gérner hôrte,* beides unwahrscheinlich. Das Auseinandergehen der Handschriften beweist, dass hier ein alter Anstoss war. B und C bieten eine freie Umschreibung und kommen für die Herstellung der ersten Strophenhälfte nicht in Betracht; A *der ir lop gerner hôrte,*

E vermeidet den Ausfall der Senkung durch eingeschobenes *sô*: *der ir lop sô gerne hôrte;* auch im zweiten Halbvers weichen A und E etwas von einander ab, doch beweist die Umschreibung von C, dass Haupt hier richtig herstellte *und dem ie ir genâde lieber waere* (A *ieman,* E lässt das unentbehrliche *ie* aus). Da CAE hier den Komparativ *lieber* haben, muss er auch im ersten Satzglied gestanden haben, wie A überliefert; zugleich aber weist der Parallelismus der Satzglieder darauf hin, dass vor *gerner* ein *ie* ausgefallen ist. Reinmar vergisst bei solchen Beteuerungen das *ie,* und in negativer Fassung *nie* nicht. Es wäre aber auch unbegreiflich, wenn er es zum zweiten Satzglied gesetzt hätte und zum ersten nicht, um so unbegreiflicher, da durch die Auslassung eine metrische Schwierigkeit entsteht Wir lesen also mit zweisilbigem Auftakt: *der ir lop ie gerner hôrte.*

164,25 *abr* in der Senkung.

158, 1 f. Die Aufbauschung der ursprünglichen Strophenform ist weiter vorgeschritten. Nach Art der romanisierenden Dichter hat Reinmar hier die Waise ausfallen lassen, auch das Strophenende sonst nicht angedeutet.

Burdachs Bemerkungen über die Notwendigkeit, die letzte Strophe abzutrennen, stimme ich zu. Dafür spricht auch die Reimbindung. Von den drei Strophen haben die beiden ersten auf den Enden der Stollen gleiche Reime *gât : hât* und *stât : hât.* Es ist ganz gewöhnlich, dass von drei Strophen die eine ungebunden bleibt; für vier Strophen würde eine Bindung von nur zweien kaum genügen.

Der Auftakt fehlt dreimal, v. 15, v. 25, v. 28, in den beiden ersten Fällen am Anfang des Abgesanges. *abr* in der Senkung v. 16 wie in 164, 25. Der Dichter erfährt für sein langes Klagen den Spott der Hochgemuten (v. 11 f.), er tritt ihnen aber energisch entgegen: *wan lânt si mich erwerben daz, darnâch ich ie mit triuwen ranc? zem ieman denne ein lachen baz, daz gelte ein ouge und haber doch danc.*

v. 10 birgt einen metrischen Anstoss. ACE überliefern *daz ist unwendic; nu sî alsô; B ez sî sô* hat keine Autorität, da es mit C auf eine Quelle zurückgeht und dessen Lesung durch A und E bestätigt wird. Haupt zieht *daz ist* in *deist* zusammen. Reinmar verwendet in den hierhergehörigen Tönen

die Synalöphe noch nicht, darum würde man besser zweisilbigen Auftakt wählen. Es ist aber bei der überlieferten Lesung falsche Betonung notwendig: *únwendic.* Wenn nicht unbetontes *e* folgt, erhält die Vorsilbe *un-* bei Reinmar niemals den Ton. Nur in *e* 354 S. 312, also auf unsicherm Gebiet, kommt v. 17 *únschuldic* vor, aber dort liegt die Besserung auf der Hand: *sô bin ich unschuldic und die schulde ist dîn.* Die ganz leichte Umstellung wird von der Betonung abgesehen schon durch die Rücksicht auf den trochäischen Rhythmus der Strophe geboten. *únwendic* 158, 10 ist also beispiellos, auch ist die Besserung zu einfach, als dass sie aus Rücksicht auf die Ueberlieferung unterbleiben dürfte: *daz ist unwendic; nu sî sô,* ähnlich wie der Schreiber von B sei es durch Zufall oder durch glückliche Konjektur geschrieben hat. *nú* gilt von jeher in Bezug auf den Ton für *anceps;* es kann wegen seines demonstrativen Charakters gehoben werden. Schon Dietmar 32, 19 *nú muoz ich von ir gescheiden sîn.*

156, 27 f. Der Ton ist mit dem vorigen fast identisch, in den vier letzten Zeilen ist nur statt des überschlagenden Reimes der umarmende gesetzt. Derselbe ist nicht selten bei den romanisierenden Dichtern Hausen, Veldegge, Horheim u. s. w., Fenis hat ihn sogar nach Art der Romanen auch im Aufgesang 80, 1, wie später Walther 44, 35. Diese Form ist uns von den Romanen überkommen; nur in 4, 35 f scheint sie selbständige Neuerung zu sein. Reinmar hat sie nur in Tönen, die nicht früh fallen 151, 33, 191, 7, und vielleicht 179, 3. — Auch in 156, 27 f. fehlt der Auftakt öfters, v. 29; v. 32; v. 36; 157, 18; v. 30. Dagegen ist 157, 25 nach E vielleicht zu schreiben *und doch niht an dieselben stat.* C ist hier, wie Paul bemerkt, aus A entlehnt und beide zählen daher nur als ein Zeuge.

157, 34 will Paul nach BCE schreiben *den ich iemer volgen wil,* wodurch rührender Reim entsteht. Haupt hat A befolgt: *den ich volge unz an daz zil.* BCE gehen hier, wie die Strophenfolge beweist, ursprünglich auf eine Gruppe zurück und haben daher nur eine Stimme gegen das unabhängige A. Von den Stellen, die Paul für den rührenden Reim bei Reinmar anführt, ist 100, 35 und 38 zu streichen. Auf begrifflich unwichtigen Silben hat ihn Reinmar später nicht ganz gemieden, aber er ist doch selten und es dürfte demnach wahrscheinlicher

sein, dass BCE das Richtige korrumpiert haben, als dass A durch eine glückliche Aenderung den rührenden Reim beseitigt hätte. Von absichtlichen Aenderungen der Handschriften in dieser Hinsicht ist mir wenigstens nichts bekannt.

Burdach hat erwiesen, dass unmöglich alle Strophen zu einem Lied gehören können; seinen positiven Vorschlägen aber kann ich nicht zustimmen; er verbindet 157,1 und 21, 157,11 und 31 und betrachtet 156,27 als Einzelstrophe. Mir scheint, dass 157,1 ein Ganzes für sich ist; es schliesst mit dem Gedanken: ich habe ihr von meinen Gefühlen so viel gesagt *daz si des niht mêr hoeren wil. nu swîge ich unde nîge dar.* Wenn die Pointe Wahrheit und Wirksamkeit haben soll, muss er nun auch wirklich schweigen. — 157,21 schliesst sich im Sinn vortrefflich an 156,27 an. Der Gedanke ist: all mein Singen war bisher vergeblich, der Zweifel beraubt mich meiner Kunst und ohne Trost von ihr ist mir immer weh. Darauf folgt ganz natürlich: Da mir mein Sprechen d. h. mein Gesang doch meine Not nicht lindert, so wollte ich, dass ein Glücklicherer ihn hätte. Die zwei Strophen bilden ein nach meinem Gefühl tief empfundenes Lied. Gerade dieses Lied ist es dann, in dem vorzugsweise (von fünf Fällen beim ganzen Ton viermal) der Auftakt ausfällt. Eine Bestätigung giebt die Reimbindung; die ersten Reime der zwei Strophen sind *man : enkan* und *kan : man.* Vielleicht ist als dritte Strophe 157,31 später hinzugefügt, die eine weitere Steigerung ausdrückt, nicht bloss der Gesang, sondern auch der Dienst soll aufhören, wenn gar keine Aussicht auf Erhörung ist.

Die zwei andern Strophen scheinen vereinzelt gedichtet zu sein. Man darf sich durch die Klagen über die lange Dauer des ungelohnten Dienstes nicht bestimmen lassen, die Strophen später Zeit zuzuweisen. Aus 157,16 sieht man, dass der Dichter der Frau noch nicht *volle ein jâr unmaere* ist.

Zweimal schwerer Hiat 157,1 *alte ie* und v. 11 *wânde ie.* 157,8 *geseit.*

Es sind nur vier Töne mit 16 Strophen, die wir hier zusammenfassen; dieselben zeigen einen deutlichen Fortschritt gegenüber der ältesten Lyrik, sie sondern sich aber auch klar gegen die Töne der spätern Zeit ab.

Gemeinsam mit den frühern ist diesen Tönen die Tendenz die Strophe zu erweitern, gemeinsam auch die Zwiereimigkeit und das Zusammenfallen der Satzabschnitte mit der metrischen Gliederung (eine Ausnahme 156, 30). Die Einzelstrophen sind hier noch zahlreich. Als einen Fortschritt im Satzbau könnte man die Revokatio 157, 37 f. ansehen.

In den Sprachformen herrscht noch die alte Strenge; jede Silbe soll zur Geltung kommen. Für die Verschleifung auf der Hebung gelten noch die frühern Normen, nur 157, 8 *geseit* ist eine Neuerung; ebenso *abr* einsilbig in der Senkung 158, 16 und 164, 25; auf der Hebung steht es 163, 36. Früher kam nur das Adverb ‚wieder' vor 4, 13; 14, 27; 34, 6; 40, 16, stets auf der Hebung.

Des auftretenden Neuen ist vielerlei, z. Teil selbständige Fortbildung, z. Teil Entlehntes. Die Hebungen werden nun auch im Aufgesang vermehrt, jedenfalls nach dem richtigen Gesichtspunkt, dass bei fortgesetztem Wachstum des Abgesanges ohne diese Ausgleichung ein Missverhältnis zwischen den zwei Teilen der Strophe entstehen müsste. Es wechseln in den Stollen also vierhebige mit fünf- und sechshebigen Versen. Die Neuerung ist Reinmar eigentümlich; kein Ton der romanisierenden Dichter Hausen und Veldegge, die zunächst in Betracht kommen, kann sein Vorbild gewesen sein (über Hausen 54, 1 später); vergl. auch Bartsch Germ. II, 278: „Reinmar der Alte liebt es, den Vers von vier Hebungen mit dem von fünf, beide iambisch und männlich reimend zu mischen; das kommt bei den Romanen nicht vor."

Es tauchen ferner zwei- und dreistrophige Lieder auf. Vielstrophigkeit ist bei Hausen das Gewöhnliche, bei Veldegge ist sie nicht häufig, doch hat er davon so viel, dass auch er Reinmars Vorbild gewesen sein könnte. Eigentümlich aber ist hierbei, wie der Dichter zwei zusammengehörige Strophen oder von drei zusammengehörigen zwei durch gleichen Reim an signifikanter Stelle verbindet. Da sich dasselbe bei den Liedern der Kreuzfahrt neben der Responsion und später noch öfters zeigt, so ist an Zufall nicht zu denken. Bei Veldegge findet sich nur Bindung durch Körner 59, 23. Bei Haussen ist der Refrain anders zu beurteilen; der durch zwei Strophen durchgehende Reim auf *ân* 51, 13 bietet das einzige Beispiel; aber bei

seiner Vereinzelung ist es zweifelhaft, ob er beabsichtigt war. Jedenfalls bieten sich keine sonstigen sichern Beziehungen zu Hausen dar. Demnach ist es wahrscheinlich eine Neuerung Reinmars, die aus demselben Gefühl wie die romanische Reimbindung hervorgegangen sein wird, dass die vorhandene Verbindung der Strophen auch äusserlich hervortreten müsse. Charakterisch ist, dass alle vier Lieder so gebunden sind und auch von den Liedern der nachfolgenden Periode fast alle die Strophen entweder durch Reime oder Responsion binden.

Manches Neue konnte Reinmar von Hausen so gut wie von Veldegge haben. Die Westdeutschen bezeichnen in der Regel nicht den Strophenabschluss durch Verlängerung oder eine Waise; das ist auch in 158,1 und 156,27 aufgegeben. Der umarmende Reim, welchen wir 156,27 verwandt sehen, ist den Westdeutschen gemeinsam, Veldegge 58,11; 60,13; 65,27; Hausen 43,28; 44,13; 47,9; 49,13; desgleichen der schwere Hiat, den Reinmar 165,3; 157, 1 und 11 zugelassen hat, vergl. Veld. 61,33; 63,20; 64,12; 66,15; Hausen 49,33 *durch nôt sô lîde ich den rouwen*; 50,15 und 33 *frömde ich si mit den ougen*; 51,33; 53,2 und 8; 45,3, also hauptsächlich in Müllenhofs ältestem Liederbuch. Auch der häufigere Ausfall des Auftaktes wird auf diese Einwirkung zurückzuführen sein. Besonders Veldegge ist in dieser Beziehung unregelmässig. Bei Reinmar bleibt er aber doch immer eine Ausnahme. Nimmt man noch die Mehrstrophigheit der Lieder und den grammatischen Reim dazu, so ist die Einwirkung der westdeutschen Lyrik ausser Zweifel gestellt.

Man könnte sich mit diesem Resultat begnügen, wenn nicht verschiedene Erscheinungen veranlassten, noch weiter zu gehen und Hausens Einwirkung ausschliessen. Wir begründen damit zugleich, warum es nicht möglich ist, diese Lieder in spätere Zeit zu setzen.

Hausens Einwirkung auf Reinmar ist sehr stark. Zwar behauptet Reinmar in höheren Grade, als man gewöhnlich annimmt, seine Eigenart; er wählt aus dem reichen Schatz von neuen Wendungen und Vorstellungen, die er bei dem romanisierenden Dichter findet, sich aus, was seiner Natur gemäss ist (vergl. das 6. Kap.), aber dessen ist nicht wenig. Hier aber erscheint der Oesterreicher noch unabhängig; keine leise Be-

ziehung in den Gedanken lässt sich entdecken, denn 163, 23 *mich hoehet daz mich iemer hoehen sol, daz ich nie wîp mit rede verlôs; sprach in anders ieman danne wol daz was ein schult diech nie verkôs* trifft zwar etwa zusammen mit Hausen 47, 1 f *swaz schaden ich dâvon gewunnen hân, sô friesch nie man, deich ir iht spraeche wane guot, noch mîn munt von frowen nieme rtuot,* aber hier entlehnt Hausen einen Gedanken Reinmars; die Stelle steht in einem Kreuzlied, gehört also zu Hausens spätester Lyrik. Bei dem von den Provenzalen abhängigen Dichter können wir das Lob der Frau im allgemeinen nicht erwarten, während Reinmar es schon früh hat (107, 27). Auch für 163, 34 f. *Ræde ich die liebe nâch dem willen mîn, son hân ich niht ze guoten sin* u. s. w. hat man keine Veranlassung auf 52, 10 *ich tet ez âne sinne* zurückzugehen, denn auch hier zeigt sich eine alte reinmarische Parallele 104, 3 f. 164, 34 *taete ich nâch leide als ichz erkenne, si liezen mich viel schiere, die mich gerne sâhen eteswenne* erinnert sehr an einen andern Westdeutschen, Bligger 118, 10: *ich getar niht vor den liuten gebâren als ez mir stât,* hier aber lässt sich die Priorität des Gedankens nicht entscheiden.

In den Trauerliedern nach dem Kreuzzug, in denen Hausens Einfluss unverkennbar ist, zeigt sich Synalöphe mit Synkope des *z* im Artikel und bei *ez* (vergl. bei Hausen 43, 1 und 3; 47, 19; 50, 9; 53, 11 und 33 — bei Reinmar 162, 8 *dêst,* 163, 10 *deich* u. o.), Parenthese, sodann Ausdrücke, welche den Westdeutschen, aber nicht den österreichischen Lyrikern bis dahin eigen waren, *kumber, lieber wân, dolen* u. a. Es zeigen sich ferner, wenn auch nicht notwendig durch Hausen angeregt, in jener spätern Zeit der dreifache Schlussreim, stärkere Synkope der Flexionssilben, harte Verschleifungen auf dem Reime, besonders die Silben *aget-eit.* Näheres hierüber am Ende des dritten Abschnittes. Wenn man auch nicht für alles in diesen 16 Strophen Beispiele erwartet, dass sich überhaupt nichts derart zeigt, beweist, dass die österreichische Lyrik aus ihrer abgesonderten Stellung noch kaum herausgetreten war. Direkte Berührung Reinmars mit der provenzalischen Lyrik ist unter diesen Umständen natürlich nicht glaublich. Veldegges Einfluss aber ist gesichert. Alle Neuerungen konnten, wie wir zeigten, von ihm entlehnt sein; den grammatischen Reim fand

Reinmar vor dem Kreuzzug nur bei ihm, auch nur bei ihm unter den Lyrikern die Form *geseit* 157,8, vergl. Veldegge 65,23 *treit*, 62,11 *seit*. Auch Veldegge hat in seinen Liedern die Synalöphe mit Auswerfung des *z* noch nicht (ob er sie in seinen epischen Dichtungen verwendet, habe ich nicht konstatieren können). Reinmar hat auch späterhin von ihm manches Formale entlehnt, so das Spiel mit dem Wort *minne* 100,34, vergl. Veld. 61,31. Der Gedanke von Veld. 67,22 berührt sich mit Reinmar 178.29.[1])

Die 16 Strophen der zweiten Periode können demnach als eine Art Uebergangsdichtung gelten. Veldegge ist bereits in den Gesichtskreis der Oesterreicher getreten, seine Einwirkung aber ist in der Hauptsache ganz äusserlich, dem Inhalt nach gehört die Gruppe noch zur altheimischen Lyrik. Was hier neu ist, kann nicht von den Westdeutschen entlehnt sein. Die Leidenschaftlichkeit seines Gefühls will er der guten Sitte gemäss bergen 164,32 und 164,8, aber dem Spott der Genossen gegenüber fährt er heftig auf 158,20. Seines Dichterwertes scheint er sich bereits bewusst 164,3, aber er klagt, dass ihm der Zweifel alle Dichtergabe raubt 156,30. Wie den lebensfrohen Gefährten 158,11, so wurden auch der Dame seine Beteuerungen und Klagelieder zu viel, so dass er 157,10 beschliesst: *nu swîge ich unde nîge dar.* 164,10 erklärt er, er wolle nicht mehr singen, wenn sie es nicht befehle. Das sind alles eigene Züge.

Nachdem wir über die Gleichzeitigkeit der Töne selbst ins Reine gekommen sind, ist es erlaubt daran zu erinnern, dass nicht bloss 157,26 f. und 158,1 in BC und A zusammen überliefert sind, sondern ebenso in E die Töne 163,23 f. = E 311—316 und 156,27 f. = E 317—321.

Wir haben in diesem Kapitel ebenso wie in dem 2. es abgelehnt uns auf Hausen 54,1 f. zu beziehen, wo es galt

[1]) Völlige Sicherheit über das, was Reinmar von Veldegge angenommen hat, lässt sich zur Zeit noch nicht gewinnen. Auch Veldegge hat von Reinmar einiges entlehnt, besonders den Ton 67,11 = Rr. 103,3. Auch in 61,33 lassen das Lob der Minne, der vierhebig stumpfe Aufgesang und der Ausdruck *saelic man* Reinmars Einfluss vermuten.

seine Art festzustellen. Wenn das Lied wie ich glaube Hausen gehört, so ist es ein höchst merkwürdiges Zeugnis für den Einfluss, den Reinmar und überhaupt die österreichische Lyrik auf ihn ausübte, zugleich ein Beweis, dass der Ton 157,27, der hier nachgeahmt ist, schon im Jahr 1189 existierte. Betrachten wir dies merkwürdige Gedicht etwas näher.

Die drei ersten Strophen sind ein Nachtrag in C, in F stehen 5 Strophen unter Liedern Walthers, aber die in der Handschrift unmittelbar vorhergehenden Strophen F 38 und 39 scheinen Walther nicht zu gehören, vergl. Lachm. W. XIII, freilich ebensowenig dem Grafen Rudolf von Fenis, unter dessen Namen sie auch überliefert werden, MF 84,37 f.; in p, welches den Anfang des Liedes überliefert, gehen, wie Paul S. 450 bemerkt hat, Strophen von Reinmars Ton 179,3 f. voraus. Es kann aber weder Walther noch Reinmar, so vieles an diesen erinnert, der Dichter sein, denn die Reime weisen auf einen West- resp. Mitteldeutschen hin, besonders *mac* : *jach* : *gepflac* v. 38 f., auch *wê* : *sê* v. 6 f. und auffallend wäre auch *sîn* : *bin* v. 28 f. Bei Reinmar ist 183,13 *geschên* : *ergên* nur in C überliefert; in 171,38 findet sich auch *in* : *mîn*, merkwürdig aber wäre es doch, wenn sich 2 so seltene Freiheiten hier zusammen fänden. Dass der Ton keine Spur von romanischen Einfluss zeige und deshalb bei Hausen verdächtig sei, kann ich Paul nicht zugeben. Deutsch mag es immerhin sein, den letzten Stollenreim auch im Abgesang wiederkehren zu lassen (Bartsch Germ. II, 296), doch ist es eine Fortbildung romanischer Art, denn sie findet sich nur da, wo romanischer Einfluss auch sonst zu erweisen ist (vergl. auch Lehfeld Beitr. II, 373). Für einen westdeutschen Verfasser spräche auch die Bekanntschaft mit Eilharts Tristan, wenn diese wirklich, wie Burdach S. 120 behauptet, angenommen werden müsste.

Der westdeutsche Dichter ist in unserm Lied in auffallender Weise auf den Inhalt und die Metrik der österreichischen Lyrik eingegangen. Der Strophenbau ist eine Nachbildung von 157,26. Schema von 54,1 : 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b, || 7 st b, 6 st c, 4 st d, 4 st d, 4 st c. 157 26 : 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b, || 4 st c, 6 st c, 6 st d, 4 st e, 4 st e, 4 st d.

Während Reinmar neben die überschlagenden Reime des

Aufgesanges nach seiner Art im Abgesang 2 Zeilen mit gepaartem Reim stellt, bringt Hausen, wie wir den Dichter schon jetzt nennen, ein Neues hinzu, nämlich die Anreimung des Abgesanges an den Aufgesang. Sonst sind die Töne identisch. Es findet hier von dem Mundartlichen abgesehen ganz reiner Reim, sogar auch nach Reinmars Art Reimbindung. Wahrscheinlich ist nach F 54, 19 als zweite und 54, 10 als dritte Strophe zu betrachten. Der Anfangsreim des Liedes *wîp* : *lîp* kehrt dann am Ende des dritten und der fünften Strophe wieder. Ausser dem Anreim aber hat der Westdeutsche noch etwas Neues, nämlich trochäischen Rhythmus. Dieser ist freilich bei der schlechten Ueberlieferung nicht überall sicher herzustellen, ja man kann schwanken, ob der Aufgesang trochäisch oder trochäischjambisch beabsichtigt war, im Abgesang sind die zwei ersten Zeilen jambisch, die andern trochäisch. Das Ueberwiegen der Trochäen kann hier jedenfalls kein zufälliges sein; wo die Dichter im Deutschen auf den Auftakt nicht achten, wie z. B. in der Epik, da überwiegen stets die Verse mit Auftakt (vergl. den vierten Exkurs).

Es findet sich bei Hausen noch ein Ton, der einen entsprechenden metrischen Fortschritt aufweist 52, 37 f. Auch hier sind wie sonst nur in 54, 1 f. die Reime ganz rein. Auch hier ist — der Rhythmus ist daktylisch oder anapästisch — der Auftakt streng geregelt. In 53, 15 f. beginnen die Verse im Aufgesang mit einer Hebung, im Abgesang immer mit einer tonlosen Silbe; künstlicher ist 52, 37 f, denn im Abgesang beginnt die erste und vierte Zeile mit einer Hebung, die zweite und die dritte mit einer Senkung. 52, 37 verrät auch sonst grössere Sorgfalt als 53, 15; die Betonung ist für daktylische Verse ganz ungewöhnlich rein und nie fehlt die zweite Senkung. Sodann zeigt sich gerade in diesen zwei Strophen Responsion; beide beginnen mit *wâfen,* eine Neuerung, die dann Reinmar in 151, 17 sofort nachahmt. Der eminente Fortschritt, den Hausens Metrik hier macht, und die parallele Fortbildung in 54, 1 f. nötigen, auch Hausen 52, 37 auf die Kreuzfahrt zu setzen.[1]) In

[1]) 52, 37 und 53, 7 sind = C 15 und 16. C 17 ist das Kreuzfahrtlied 53, 31 *si waennt dem tôt entrunnen sîn.* Die drei Strophen stammen demnach aus gleicher Zeit und bilden einen Nachtrag zum zweiten Lie-

beiden Gedichten scheint der Dichter zu wachsen, indem er mit den Oesterreichern um den Preis der Dichtkunst wetteifert. Von diesem Gesichtspunkt aus lassen sich beide begreifen.

In 52, 37 hat Hausen seine eigne, westdeutsche Art vervollkommet, in 54, 1 f. geht er auch in Sprache und Inhalt auf Reinmars Art ein. *Saelic,* sonst nur 45,24 und 44, 6, findet sich hier dreimal, 54, 1; v. 4 und 55, 2. 54,29 *und waer ez al den friunden leit diech ie gewan* weist auf 6, 12 und 164, 12. *senen,* in der altheimischen Lyrik häufig, aber bei den Westdeutschen ganz ungebräuchlich, findet sich 54, 2 und 15. Die sonstigen Parallelen weisen alle auf Reinmars spätere Zeit und hier dürfte dieser der Empfangende sein. Die auffälligste Abweichung von westdeutscher Art aber besteht darin, dass hier unbefangen das Thema völliger Liebeshingabe behandelt wird. Nur Veldegge hat hierin unter den Westdeutschen eine freiere Stellung.

Sehr zu beachten ist aber weiterhin, dass die 5 Strophen 2 Lieder bilden, wie Reimbindung, Ueberlieferung und Inhalt beweisen. In C sind nur 3 Strophen, d. h. das erste Lied erhalten. In diesem entschliesst sich die Frau mit Rücksicht auf ihre Ehre den Dichter nicht zu erhören. Die vierte und fünfte Strophe schliessen sich an die vorhergehenden ganz unvermittelt mit der Erklärung der Frau an: *ich wil tuon den willen sîn* u. s. w. Mit Recht behauptet daher schon Lehfeld a. a. O. S. 363, dass die drei ersten Strophen für sich zu fassen sind. Hat F, welches allein alle fünf Strophen bietet, hier die richtige Reihenfolge der Strophen, so beginnt das erste Lied mit dem Reim *wîp* : *lîp* und schliesst damit. Die vierte Strophe nun kann freilich das neue Lied nicht begonnen haben, sie schliesst sich aber ebenso gut wie die zweite und dritte an die erste Strophe an. Mit dieser erhalten wir auch hier wieder ein dreistrophiges Lied, das mit dem Reim *wîp* : *lîp* beginnt und schliesst. Beide Lieder behandeln dasselbe Thema völliger Hingabe, das erste in ablehnendem, das zweite in gewährendem Sinne. Dass die erste Strophe beiden Liedern gemeinsam ist,

derbuch. Auf Müllenhofs Liederbücher kann ich hier nicht eingehen, bemerke aber ausdrücklich, dass ich sie abgesehen von der absichtlichen Ordnung durch den Dichter trotz Pauls und Lehfelds Polemik für wahrscheinlich halte; darüber Näheres bei anderer Gelegenheit.

ist zwar auffallend, aber nicht beispiellos. Ganz ebenso nimmt Lachmann an, dass Walther 53, 25 die erste Strophe zu zwei getrennten Liedern gehöre.

Haben wir nun noch ein Recht, das Lied Hausen abzusprechen? Es steht jedenfalls durch die Reime fest, dass der Dichter ein Westdeutscher war. Die beiden Lieder sprechen für ein bedeutendes dichterisches Können, wie es Hausen eigen war. Da der Charakter der westdeutschen Poesie — immer abgesehen von dem in der Lyrik ganz allein stehenden Veldegge — ein ganz übereinstimmender und bei allen uns bekannten Dichtern von dem der Oesterreicher gleich stark abstechender ist, so bekundet der Dichter, wer er auch sei, jedenfalls eine hervorragende Fähigkeit Fremdes aufzufassen und sich anzueignen. Dass diese Hausen nicht so gut wie ein anderer gehabt habe, wird doch niemand erweisen wollen. Die Angabe von C, nach der Hausen der Verfasser ist, ist also nicht so unwahrscheinlich, als man nach dem von den andern Liedern abweichenden Charakter dieser Strophen anzunehmen versucht ist. Für die Metrik kommt die parallele Fortbildung in 52, 37 in Betracht. Was aber die Sprache anlangt, so sahen wir auch in Rugges letztem Ton 110, 26 charakteristische Wendungen aus Reinmars Schule auftauchen (*hoehen, wunneclîche, senelîche*), die Rugge sonst fehlen. Gehört der Ton 54, 1 f. nun aber Hausen, so kann es nur sein letzter, oder einer seiner letzten sein. Das beweisen die reinen Reime, die Nachahmung des der zweiten Periode Reinmars angehörigen Tones 156, 27 und überhaupt die starke Einwirkung der altösterreichischen Lyrik. Es ist unglaublich, dass der Dichter, wenn er schon vor 1174, wie Müllenhof Z. f. d. A. XIV, 156 f. annimmt, diese reinen Formen und diese Kunst psychologischer Darstellung besass, später nicht wieder einen Versuch machte, sich dazu zu erheben. Das Lied oder vielmehr die zwei Lieder 54, 1 f. müssen wie 52, 37 — 53, 14 auf dem Kreuzzug selbst gedichtet sein.

Friedrich Barbarossa brach bekanntlich mit seinem Heer im Frühjahr 1179 auf und nahm seinen Weg die Donau entlang über Wien, wo er vom Herzog Leopold VI. glänzend aufgenommen wurde und 6 Tage lang dessen Gastfreundschaft genoss. In seinem Heere befand sich Hausen. Hat derselbe

auch schon früher von den Oesterreichern Kenntnis gehabt — in Müllenhofs zweitem und drittem Liederbuch lässt sich einiges so deuten — so war diese entweder zu allgemein oder die Dichter schienen ihm der Nachahmung nicht wert. Wenige Tage bevor er Deutschland verliess, um nicht mehr zurückzukehren, lernte der Westdeutsche, der bisher in die Schule der Provenzalen gegangen war, jene eigenartige Kunst genauer kennen, die, bis dahin unbeachtet, in der Ostmark des Reiches sich von der Epik losgezweigt hatte. Im Wetteifer mit dem jugendlichen Genius der österreichischen Schule, mit Reinmar, leistet er in seiner romanisierenden Weise das Kunstvollste, was ihm bis dahin gelungen war, in 52, 37, er ahmt aber auch in 54, 1 f. Reinmars Art, seinen Strophenbau, zum Teil auch die Sprache nach; er bringt aus der Nachahmung der Provenzalen eine psychologische und dialektische Schulung mit, wie man sie in den Ostlanden bis dahin nicht kannte. So stellen sich die Lieder 54, 1 f. als die höchste Leistung Hausens, als eine Verschmelzung west- und ostdeutscher Kunst dar. Sie sind freilich ein reines Kunstprodukt, dem kein Anlass im Leben entspricht, und darin zeigt sich die westdeutsche Art des Dichters schliesslich am meisten ausgeprägt. Was sich äusserlich darbietet, fasst er mit schnellem Blick, aber die Grundverschiedenheit bleibt. Die Poesie wie der Minnedienst ist ihm ein ansprechendes Spiel der Phantasie, eine dialektische Kunstleistung und so gelingt es ihm gleich gut, dasselbe Thema nach zwei ganz entgegengesetzten Richtungen hin durchzuführen. Nur in ihren Kreuzliedern zeigen diese Westdeutschen Ernst, in ihren Minneliedern spielen sie. (Vgl. Kap. VI).

3. Die Zeit des Kreuzzuges.

Da 180, 28 unecht ist, findet sich unter Reinmars Liedern nur eines, welches sich schon durch den Inhalt als Kreuzlied zu erkennen giebt, 181, 13. Gleichwohl weisen schon Hausen 52, 37 f. und 54, 1 f. darauf hin, dass nicht bloss fromme Lieder auf diesen Jahre dauernden Fahrten gesungen wurden. Der Kreuzzug fiel zwar für die Deutschen, die mit Barbarossa gezogen waren, sehr trübselig aus. Fast alle gingen zu Grunde, Wilken, IV, 284 und 470. Leopold VI. aber, durch Zwistig-

keiten mit den Ungarn hingehalten, folgte dem Hauptheere erst 1190 und stiess im Herbst zu den Kreuzfahrern vor Ptolemais. Er blieb bis zum Frühjahr 1192 in Palaestina, wo er in Folge von nicht völlig aufgeklärten Streitigkeiten mit Richard Löwenherz nach Hause zurückkehrte. Merkwürdigerweise findet man keine Nachrichten über die Thätigkeit der Deutschen während jener $1^{1}/_{2}$ Jahre (Wilken IV, 414 Anm.) aber das ist jedenfalls anzunehmen, dass sie ritterliche Uebungen in der langen Zeit so wenig verschmähten als die Franzosen. Michaud, übersetzt von Förster III, 141 berichtet, man habe in der Ebene vor Ptolemais Turniere abgehalten. So wird es denn auch wahrscheinlich sein, dass man Minnelieder dichtete, wie man zu Hause pflegte. Recht charakteristisch ist in dieser Beziehung das Kreuzlied Neidharts 11,8 f., ein Botenlied an die Geliebte zu Hause von ausschliesslich minniglichem Inhalt, das wahrscheinlich auf dem Zug von 1217 gedichtet ist. Näheres über unsern Zug erfahren wir durch das Lied 184,31, dessen Inhalt, wie auch Schmidt annimmt, zu der Annahme nötigt, dass es auf der Rückkehr aus Palästina gedichtet ist. In Palästina hatte man schwere Tage durchgemacht, 184,39 *wan ist unfrô dâ ich ê do was*; es fehlte dort vieles, was in der Heimat erfreute; 185,1: *dâ entroestent kleiniu vogellîn, da entroestent bluomen unde gras, dâ sint alse jaemerlîchiu jâr, daz ich mich andern ougen rampf und sprach: nu gênt ûz, grâwiu hâr.* In dieser traurigen Zeit hatte der Dichter, wie er im Eingange des Liedes sagt, viele getröstet, v. 31: *ich hân hundert tûsent herze erlôst von sorgen alse frô was ich . wê, jâ was ich al der werlte trôst; wie zaeme ir daz si entrôste ouch mich?* Dann wird auf die lange Abwesenheit hingewiesen: *si ensol mich niht engelten lân, daz ich sô lange von ir was, darzuo daz ichs engolten hân.* Wodurch kann ein Dichter, wie er übertreibend sagt, 100000 Herzen erlösen als durch seinen Gesang und zwar durch fröhlichen Gesang. Im letzten Vers von 184,31 schildert der Dichter selbst das Rezept, wie er die *seneden* büsst: *hoeret, waz ich zuo der buoze tuo, daz ich mit zouber niht envar . minneclîchiu wort stôz ich dar zuo, den besten willen strîche ich dar : lanzen unde singen muoz ich haben : sus kan ich senden siechen laben.* Auch sonst erwähnt Reinmar jener Zeit. Zunächst ist die Nachtragsstrophe 185,20 hierher zu ziehen: *alse froiden-*

rîche was ich dô, daz ich mich fröite und fröide gap; ebenso wahrscheinlich das Frauenlied 177, 10; v. 28 f besorgt die Dame, wenn sie den Dichter nicht singen heisse: *sô verfluochent mich die liute daz ich al der werlte ir fröide nime.* Auch lässt sich, wie ich schon Germ. XXII, 224 bemerkte, 193, 29 nicht anders als auf die Kreuzfahrt deuten: *wîlent dô man froin mich sach, dô was mir wol ze muote . man hôrte wol daz ich dô sprach vil manege rede guote. hey was mannes was ich dô.* Die Echtheit dieses Liedes ist zweifellos; auch Burdach erkennt es an. Ueberhaupt fallen alle jene ruhmredigen Anspielungen Reinmars auf seinen Dichterruhm in die Zeit nach der Kreuzfahrt. Wohl ist die Kunst schon 156, 27 und 164, 3 erwähnt, aber ohne die Selbstüberhebung, wie sie sich 193, 29, 160, 5, 175, 32, 187, 21 ausspricht. Nach 184, 31 und 193, 23 zu schliessen ist durch die Rolle, welche Reinmar in der Kreuzzeit spielte, der Grund zu dem grossen Selbstgefühl gelegt, das sich in den angeführten Stellen ausspricht. Wir dürfen demnach für diese Zeit freudige Lieder voraussetzen, die allgemeinen Beifall fanden.

181, 13 f. Die Sprache hat in diesem Lied schon echt reinmarisches Kolorit und steht auf der Höhe ihrer Ausbildung. Die Antithese spielt hier eine grössere Rolle als in irgend einem der bisher besprochenen Lieder, auch als in den andern Liedern, die wir auf den Kreuzzug setzen, wahrscheinlich, weil Reinmar hier sich an das ganz auf Antithesen gebaute Hausensche Kreuzlied 47, 9 anschliesst. Der Dichter greift hier auf den alten Stollenbau zurück 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b. Im übrigen sind die Merkmale späterer Zeit unverkennbar; v. 13 *tâges dô;* die Parenthese v. 34, die zwei Verschleifungen v. 29 *deich* und 34 *dęs* mitten im Vers, die Synkope *dienste* v. 18, die Responsion haben in den zwei ersten Perioden keine Analogie. Die Einwirkung Hausens ist hier ganz unverkennbar. Reinmars Lied ist nur eine elegantere Durchführung desselben Themas wie 47, 9; die Gedanken spielen hier dieselbe Rolle wie dort das Herz. Die Entzweiung des Menschen durch das Liebesgefühl hat Hausen in der Lyrik zuerst zur Darstellung gebracht; in der altösterreichischen Zeit giebt es kaum einige Anklänge.

181, 37 überliefert C *sôs unser beider friunde dort gegrüezen,* höchst auffallend. Das ganze Gedicht handelt von

dem Widerstreit der Kreuzfahrerpflicht und der Liebe. Bei Hausen heisst es an der entsprechenden Stelle 47,25: *sît ich dich herze niht wol mac erwenden, dun wellest mich vil trûreclîchen lân, sô bite got, daz er dich ruoche senden an eine stat, dâ man dich wol enpfâ.* Auch bei Reinmar lässt sich hier wie 107,35 nur an die Geliebte denken; demnach muss *friwent* da gestanden haben, vergl. 103,34; 156,15 *friunt* 110,12 im Munde der Frau *wil er ze friunde mich gewinnen,* 184,15 *ich hân si mir ze friunde bereit.* Derselbe Irrtum der Handschriften und des Herausgebers findet sich öfters, besonders auffällig bei Rute 116,1 f. Dort ist schreiben: *mir tuot ein sorge wê in mînem muote, die ich hin hein ze liebem friunde hân, obs iender dâ gedenke mîn ze guote als ich ir hie mit sorgen hân getân.* Jeder Zweifel wird ausgeschlossen durch den fünften Vers: *si solte mich durch got geniezen lân* ..... Ebenso ist Hartmann 214,25 zu schreiben: *daz ih von friunde scheiden muoz, bî der ich iemer gerne waere.* Die gedehnte Form findet sich wie bei Reinmar auch bei Dietmar 32,13 *seneder friwendinne bote.* Das Freundschaftsgefühl kam in jener älteren Zeit in der Lyrik noch nirgendwo zum Ausdruck. Die Freunde werden nur genannt, wo sie in der Liebesnot Rat schaffen sollen oder wo sie wegen ihres gleichgültigen Verhaltens getadelt werden.

Zu der *vil manegen guoten rede,* die der Dichter während des Kreuzzuges sprach, scheinen vor allem die Wechsel zu gehören.

151, 17 f. Hierüber ist schon gesprochen. Es zeigte sich Hausens Einfluss in der Responsion und dem Gedanken v. 20. Die Stollenbildung ist die alte wie beim Kreuzlied. Das mehrfache Ausfallen des Auftaktes und die unreine Betonung v. 21 erklärten wir aus der schlechten Ueberlieferung des Liedes in BC, wo es ein Nachtrag zu dem Ton 151, 1 zu sein scheint.

151, 33 f. Auch hier ist die Ueberlieferung von BC schlecht. Burdach hat erkannt, dass 151,33 aus E herzustellen ist. Die zwei Strophen E 335 und 338 sind in BC ungeschickt in eine verschmolzen. E 338 ist nach Wilmanns zu lesen *möht ich der werden* (st. *werlte*), aber Burdach Aenderung *mir ist sorge harte unmaere* in *mir wirt* scheint mir überflüssig. E hat vor BC noch den weitern Vorzug, dass es den Rhythmus treuer

bewahrt. In unserm Ton ist der Aufgesang jambisch, der Abgesang aber ausser der Schlusszeile trochäisch. 151, 38 ist dabei zu lesen *mirst*, ebenso 152, 22 *wân mirst*, wie Regel bemerkt hat. 152, 11 fällt durch die Synkope *blîbet* und den Auftakt auf. Auch hier zeigt sich die Ueberlieferung von E, welche das Metrum wahrt, als die bessere. In BC ist *von mir* ein sinngemässer, erläuternder Zusatz; es ist nach E zu schreiben *dáz belîbet ungeklaget.*

Auch in 152, 20 ist E überlegen, wie das Metrum beweist: *mich müet, sol im iemen lieber sîn.* Die unreine Betonung ist in BC durch Einschub von *und* vor *sol* vermieden, sie ist aber im Anfang trochäischer Verse ganz gewöhnlich, z. b. 177, 26, 177, 36 180, 3, u. s. w.

152, 17 hat schon Paul hergestellt. Durch das Zusammentreffen von BC und E ist der Ausfall der Senkung *daz ich dehéinén gewalt* gesichert. — 152, 21 ist *nu* von Haupt eingesetzt. Hiat meidet Reinmar seit der zweiten Periode nicht unbedingt, aber er ist doch selten und hier wegen der Kürze der Hebung in *sage* besonders schwer (Lachmann Iwein 2943); jedenfalls wird man des Tons wegen, wenn man *nu* einschiebt, es besser anders stellen: *bote, sage im nu niht mê,* wodurch der Ausfall auch graphisch leicht erklärlich wäre.

E 335 ist eine Einzelstrophe, wie Burdach annimmt. Dass aber 152, 5 und 15 nicht miteinander verbunden gewesen sein können, sucht er vergebens zu erweisen. 152, 15 meint er, könne kein *liebez maere* heissen, weil die Frau Argwohn äussert. Das setzt doch Teilnahme voraus; sie klagt ja auch wegen dieser Besorgnis der Untreue. Das *maere* v. 14 auf die Frauenstrophe 151, 15 zu beziehen, ist ein sehr unglücklicher Gedanke, denn diese hat schon eine Begleitstrophe; wenn der Dichter aber noch einmal darauf antworten wollte, so hätte er das doch wohl in dem Ton 151, 17 gethan. Darin aber stimme ich Burdach zu, dass E 338 mit der Frauenstrophe in Verbindung steht. Wir erhalten so einen dreistrophigen Wechsel E 338, MF 152, 5 und v. 15. Das Lied ist durch Reimbindung und Responsion zusammengehalten. Der Schluss der ersten Strophe *wil diu schoene triuwen pflegen und diu guote, sost mir alsô wol ze muote als der bî frowen hât gelegen* findet eine freilich

im Ausdruck nicht stark hervortretende Parallele im Schluss von 152, 15 *bote sage im nu niht mê wan mirst leide unde fürhte des sich scheide diu triuwe der wir pflâgen ê.* Die Stollen von E 338 schliessen auf den Reim *hân : getân,* die von 152, 15 auf *vergân : hân.*

Ueber die Zeit, in welche der Wechsel fällt, bleibt uns wenig Wahl. Es ist gänzlich unmöglich, das Lied in frühe Zeit zu setzen. Dagegen spricht der grammatische Reim in E 338 *muot guot, guote muote,* und der umarmende Reim, beides zwar schon in der zweiten Periode, aber in der dritten tritt erst der Reim *ungeklaget : gesaget* 152, 11 f. und der trochäische Rhythmus auf. Dazu kommt die Responsion und die Beziehung zu den andern Wechseln, die sich auch nicht früher ansetzen lassen. Auf die Kreuzzeit weist besonders auch die verhältnissmässig günstige Stellung zu der Dame (152, 18 *friunt*), wie sie später, so viel wir sehen, nie mehr bestand.

110, 8 f. Die Situation ist im wesentlichen dieselbe wie in den zwei vorhergehenden Wechseln; v. 12 *wil er ze friunde mich gewinnen* u. s. w. Auch hier sind Responsion und Reimbindung zusammen angewandt; v. 16: *waer er mîn eigen denne ich lieze in vrî* — und v. 25 *sô lâze si mich iemer mêre vrî.* Die ersten Stollenreime lauten in den zwei Strophen *sol : wol.* Zu allem Ueberfluss kommt noch identischer dreifacher Schlussreim in beiden Strophen *bî : sî : vrî,* also ein wahres Uebermaass von Kunst.

Ueber die Gestaltung der vorletzten Zeilen des Tons siehe die Bemerkungen zu 109, 9, S. 151.

198, 4 f. Grammatischen Reim, obwohl weniger kunstreich, bemerkten wir auch 164, 12 und E 338. Wenige Jahre später verwendet ihn Hartmann in gleicher Vollendung. Es scheint, dass Reinmar in diesem Lied Veldegge ebenso zu überbieten suchte, wie in 101, 34 mit der Verwendung des Wortes *Minne.* Ich widerrufe hier übrigens meine frühere Bemerkung, dass der Inhalt ärmlich sei. Das bewiese zwar noch nichts gegen Reinmar, denn er hat auch schwache Lieder gedichtet, hier aber ist besonders der Schluss der zweiten Strophe sehr ansprechend: *vil mêre fröiden ich ir gan, dan ich*

mir selben gunde.[1]) Der Inhalt des Wechsels stellt natürlich eine fingierte Situation dar, aber eine solche, wie sie Reinmar bei seinem bessern Verhältnis zu der Dame nahe lag. Mit Recht hat Paul das Lied unserm Dichter zugesprochen, denn gegen dasselbe kann man weiter nichts einwenden, als dass sich hier zuerst sehr kunstvoller grammatischer Reim findet. Für Reinmar spricht auch die gerade in der Kreuzzeit wieder mit Vorliebe verwandte alte Stollenform und die Reimbindung, durch die das Ende der einen mit dem Anfang der andern Strophe verbunden ist. In spätere Zeit passt diese *guote rede* nicht mehr wegen des Inhaltes. Die Wechsel aber scheinen speziell auf dem Kreuzzug in der Gunst des Dichters gestanden zu haben. Von den zwei noch übrigen fällt der eine 100,12 v. 1, v. 23 bald nachher; von dem letzten 171,32 f. weiss ich nur, dass er nach der Kreuzfahrt gedichtet ist, die Echtheit der Frauenstrophe aber ist mir fraglich.

184,31 f, auf der Rückfahrt gedichtet. Ueber Inhalt und Sprache vergl. Germ. XXII, 201. Wie 185,1 f mit Absicht *dâ* wiederholt ist, so 180,13 f *unde.* Das Versmass ist ganz in Reinmars späterer Art, während Rugge nichts Aehnliches, überhaupt keinen Wechsel von Jamben und Trochäen hat. Der Inhalt aber ist nur auffallend, wenn man die Trauerlieder der späteren Zeit zur Vergleichung heranzieht. Ich habe demnach keinen Grund zum Zweifel an der Echtheit des Liedes.

Die erste, dritte und fünfte Zeile des Tons sind trochäisch, die andern jambisch; nur 185,23 fällt gegen die Regel der Auftakt aus. Die Betonung, in rein trochäischen Versen am Anfang oft unrein, konnte hier in Folge des Wechsels von Jamben und Trochäen noch ziemlich rein sein. Als erlaubte Freiheit erscheint die Hebung des Pronomens über das folgende Hilfsverbum, wie 184,31 und 38 (Kür. 9,31). Nicht mehr ganz korrekt scheint 185,5 *und sprach: nu gê̆nt uz, grâwiu hâr.* Auffallend ist 184,32 das im Versschluss gehobene Pronomen *ich*, auf dem kein logischer Accent ruht. Das findet sich seit dieser Zeit nicht selten, 159,12; 180,6; 183,12 (unecht 193,11). Das ist ebenso eine Neuerung wie der Reim 185,10 f. *verzaget*: *klaget.*

---

[1]) Vergl. Beneckes Urteil zu Iwein 3145: „wer kann die beiden Strophen lesen, ohne die Tändelei lieb zu gewinnen“.

183,33 f. Die Bedenken, welche Schmidt und Burdach gegen dieses Lied erhoben haben, sind im bisherigen schon zum Teil erledigt. Die Naturempfiindung kann überhaupt kein Argument gegen Reinmar mehr sein, nachdem ihm 99,29 und 108,6 zugefallen sind. Burdach meint, man könne das Lied in Reinmars erste Periode setzen, als er eben nach Oesterreich gekommen und dort der höfische Gesang noch nicht ausgebildet war. „Aber Reinmar kam vom Westen und so ist es am wahrscheinlichsten, dass dieses Lied nicht von ihm herrührt.“ - Dieser Einwand ist durch Kap. I erledigt. Am meisten Schein hat es, dass, wie Bartsch Germ. II, 271 gezeigt hat, unser Lied in der Form bis auf die fünfte Zeile mit einem Lied Wilhelms von Poitou übereinstimme, während Reinmar sich sonst von der Nachahmung der Provenzolen frei halte. Dem gegenüber hat Paul auf die Aehnlichkeit des Schlusses in 159,1 f. hingewiesen; dort 4 st d, 6 st d, 2 st d — hier 4 st c, 4 st c, 2 st c. Die Entlehnung des Gedankens vom gestohlenen Kuss 159,37 weist auf provenzalischen Einfluss; daher aber mag auch der zweihebig stumpfe Vers, der in 159,1 und 183,33 auftritt, von ihnen entlehnt sein. Den vierhebig stumpfen Aufgesang aber braucht Reinmar nicht erst von einem andern zu entlehnen.

Die angebliche Altertümlichkeit steckt lediglich in dem frischen Inhalt und der durch ihn bedingten einfachen Satzfügung. Vor der Kreuzzeit kann das Gedicht nicht fallen wegen seiner Länge — Es zählt fünf Strophen wie 184,31, — wegen des Reimes *seit* 184,16, des dreifachen Schlussreimes, der Responsion 184,4, v. 11, v. 18 (von Schmidt bemerkt), des verkürzten Abgesanges und des romanischen Schlussverses von zwei Hebungen. Die Responsion tritt übrigens hier sehr zurück. Reimbindung ist bei dem fünfstrophigen Gedicht nicht anzunehmen, wenn auch der zweite und dritte Vers an korrespondierender Stelle den gleichen Reim *în* haben. Beides findet sich auch in 184,31 und 203,10 nicht, beide wie 183,33 mit verkürztem Abgesang und vielleicht die spätesten Gedichte der Kreuzfahrt; die Bindung der einzelnen Strophen mit einander wurde überflüssig, als man sich an mehrstrophige Gedichte gewöhnt hatte. In Bezug auf den Inhalt ist zu bemerken 184,15 *ich hân si mir ze friunde bereit, swaz ieman seit.* Das Lied scheint bei der Heimkehr gedichtet zu sein wie 184,31. Die Naturschilderung im Anfang

könnte zwar der Tradition folgen, wie Neidhard 11, 8, aber der Schluss spricht die Erwartung baldiger Erhörung aus: *sin wizzen wiez ergangen ist in kurzer frist.*

184, 27 mit zweisilbigem Auftakt *si verliezen.*

203, 10 f. Die äussere Bezeugung ist schwach, da das Lied nur in *e* steht; aber von den Dichtern, die überhaupt an *e* 342 — 361 beteiligt sind, Rubin, Walther, Reinmar, bietet nur der letztere nahe Berührungspunkte dar. E. Schmidt vergleicht 203, 20 und 103, 15 und überhaupt das ganze Lied mit 103 27. Noch näher steht 6, 5, nur ist in 203, 10 die Situation etwas breiter ausgeführt. Die epische Eingangsformel *sprach ein wîp* findet sich in beiden Gedichten. Reinmars Lieblingsausdrücke *der muot stât hôhe* und *wünneclîche* fehlen nicht. Dass aber ein Nachahmer Reinmars oder nach Schmidts Voraussetzungen Rugges dieses Lied geschaffen haben sollte, ist nicht wahrscheinlich, dafür ist es zu einfach.

203, 10 ist so wenig altertümlich als 183, 33, das beweisen die Zweistrophigkeit und der dreifache Reim; auch müsste man in alter Zeit eine Verlängerung des Abgesanges erwarten. Zu der kecken Frische des Liedes finden sich späterhin Analogien nur in der Zeit der Kreuzfahrt. Die Verkürzung des Abgesanges, wie sie hier auftritt, begegnet uns auch in 184, 31 und 183, 33. Unser Lied scheint mir eine erwünschte Uebergangsstation auf dem Wege zu sein, den Reinmar in der Metrik ging. Man kann überall wahrnehmen, dass der Dichter, wo er eine Neuerung einführt, im übrigen auf anerkannte, beliebte Formen zurückgreift. So z. B. ist in 99, 29 der Ton 103, 35 fortgebildet, in 187, 31 wieder der Ton 99, 29; eine andere derartige Reihe bilden 152, 25; 153, 5; 165, 1 und 163, 23. In 203, 10 greift der Dichter, indem er zur Verkürzung des Abgesangs übergeht, auf 103, 3 zurück, indem er von dem vierzeiligen Abgesang eine Zeile weglässt. In dieser Form findet sich der Ton in 211, 20, welche Strophe auch Reinmar gehört. Direkt von 211, 10 abgeleitet ist 191, 34, ganz derselbe Ton, nur in trochäisch-jambischem Rhythmus. Daran schliesst sich 178, 1 f. welches der Waise eine Hebung mehr giebt und trochäischen Rhythmus hat, und 198, 28, in welchem bei trochäischem Rhythmus die Waise um zwei Hebungen vermehrt ist. Indem die verwaiste Zeile 211, 20 mit dem Reim der

umgebenden Zeilen ausgestattet wird, entsteht 203,10. Aus diesem bildete sich dann 183,33, indem nach dem Vorbild der Romanen der 2hebig stumpfe Schlussvers angewandt wird. Dass das von Bartsch angezogene Lied Wilhelms von Poitou dabei das Vorbild gewesen sei, ist möglich, aber nicht notwendig. 183,33 ist jedenfalls mit 203,10 so nahe verwandt als mit dem Liede Wilhelms.

Der Ton 203,10 hat viel Anklang gefunden; er ist abgesehen von den mannigfachen Variationen direkt nachgeahmt in der Heidelberger Freihandschrift HMS III, 468,9, Str. 8, 9 und 10; Strophe 15 ist, wie oben erwähnt, Reinmars Ton 103,3.

211,20, eine einzelne Strophe, in Hartmanns Liederbuch BC erhalten, die wir für Reinmar in Anspruch nehmen müssen. In BC geht das grosse Kreuzlied voraus, das unzweifelhaft Hartmann gehört, 209,25 bis 210,34 = B 13—16, C 17—20. Dann folgt als B 17 C 21 unsere Strophe, weiterhin B 18—22, C 22—26 das Lied MF 318,1 *wê warumbe trûren wir,* das schon Haupt aus Hartmanns Liedern ausgeschieden hat und das sowohl durch das Zeugnis von E, als durch die augenscheinlichsten innern Gründe Reinmar zugewiesen wird. Die Ueberlieferung bietet also für 211,20 keine Gewähr; es kann ebensowohl zu dem Vorausgehenden gehört haben, in welchem Falle es Hartmann zufiele, als zu dem folgenden Einschub, mit dem es dann als Reinmars Eigentum gelten muss. Innere Gründe müssen hier entscheiden. In einer einzelnen Strophe ist nun freilich nicht viel zu erwarten. Der Inhalt ist eine versteckte Mahnung an die zurückbleibenden Frauen wie Hausen 48,12. Diese konnte von jedem Dichter ausgehen; auch die Sprache entscheidet nichts, aber zwei Momente sprechen für Reinmar, zunächst der Strophenbau. Unter den in MF Hartmann zugeschriebenen Liedern findet sich der bei Reinmar so beliebte Stollenbau 4st a, 4st b, 4st a, 4st a in drei Liedern, von denen das erste, 212,37 durch die Stellung und den Inhalt verdächtig ist und Hartmann wahrscheinlich abgesprochen werden muss, das zweite 214,34 ihm von Paul, Beiträge II, 173 wirklich abgesprochen wird und das dritte 217,14 eine höchst auffallende Kopie von Reinmars Totenklage 167,11 ist, die im Strophenbau Walther 53,25 sehr nahe steht. Indessen gehört hier das vorausgehende Lied Hartmann und wohl auch

das folgende. Jedenfalls aber hat Hartmann nirgendwo den Abgesang auf drei Zeilen herabgesetzt. Mit Reinmars Strophenentwicklung dagegen ist das Lied, wie wir bei der Besprechung des vorigen Tons zeigten, auf das engste, verbunden. Für ihn spricht auch die Nachahmung des Tons in 148,25. Gerade Reinmars Töne werden viel nachgeahmt, weil er in jener Zeit der berühmteste Meister war; Hartmann dagegen ist als Liederdichter ganz untergeordnet. Der zweite Grund besteht darin, dass wir nur, wenn auch 211,20 Reinmar gehört, begreifen können, wie die Strophen des Liedes *wê warumbe trûren wir* unter Hartmanns Lieder gerieten. Die beiden Töne waren dann, weil sie demselben Dichter angehörten, miteinander verbunden, der erste war durch den Inhalt als Kreuzlied kenntlich und so wurden denn die sechs Strophen zusammen zu Hartmanns Kreuzlied gestellt. In BC findet sich zwar auch eine falsche Lesart 319,19 *wan ich si durch got verbir* (wo Haupt mit Recht aus E hergestellt hat *durh guot*), durch welche das Lied zum Kreuzlied gestempelt wird; aber dieser sinnwidrige Irrtum konnte doch erst entstehen, wenn es mit einem Kreuzlied verbunden war. In ganz gleicher Weise wie hier konnten wir schon mehrfach einzelne Töne, die mit andern ganz gesicherten verbunden an falschen Orten überliefert waren, für Reinmar zurückfordern — vergl. zu 6,5 und in Dietmars Liederbuch zu dem letzten Nachtrag S. 250 *ich suochte guoter liute rât*. In gleicher Weise schliesst Paul ausser anderm aus der Verbindung von Hausen B 12—14 mit 15 und 16, zwei für Reinmar gesicherten Strophen, dass auch jene erstern (MF 109,9 f.) ihm gehören. Wir betrachten nach alledem auch 211,20 als echtes Gut Reinmars.

Wir mussten uns bei der einzelnen Strophe so lange aufhalten wegen ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung des Strophenbaues. Die Strophe ist noch in der Heimat gedichtet; v. 25: *si bete für si beidiu hie, sô vert er für si beidiu dort.*

36,23. Völlige Sicherheit über den Verfasser lässt sich für die Strophe nicht erreichen. Wenn sie aber, wie ich glaube Reinmar gehört, so weist die Form (vierhebig stumpfer Aufgesang und Doppelzeilen wie 181,13) und der Inhalt auf die Zeit der Kreuzfahrt.

Von den Liedern, die auf den Kreuzzug selbst fallen, ist nur noch 155,38 übrig; dies besprechen wir jetzt mit den übrigen Strophen des Tons zusammen, ebenso wie den Ton 109,9f. Die Strophen derselben scheinen unmittelbar vor und nach dem Zug entstanden zu sein. Auch 159,1 f. ist ein solcher Nachzügler der Kreuzfahrtzeit.

155,27 und 38. Bilden die beiden Strophen einen Wechsel wie Burdach annimmt? In den übrigen Wechseln der Kreuzfahrt Reinmars entspricht sich der Inhalt. Die Frau versichert den Ritter ihrer Liebe, zum Teil mit der Klausel, dass er ihr treu bleibe, in den Männerstrophen spricht der Dichter seinerseits, seine Hoffnung auf Erhörung aus. In dem spätern Wechsel 100,12. 1. 23 hat sich die Situation geändert. Der Dichter ist in Wirklichkeit nicht, wie er gehofft hatte, erhört worden und klagt; die Frau entschuldigt sich 100,23 mit ihrer Angst vor den Merkern und vor dem Trennungsschmerz. Ein Verhältnis der Strophen aber, wie es 155,27 und 36 voraus setzen, findet sich in den andern Wechseln des Dichters nicht. Aber mit welchem Rechte nimmt man überhaupt einen Wechsel an, da doch die Strophen auch in der Form nicht wie die andern Wechsel durch irgend ein Band zusammengehalten sind. Ja, die Form ist sogar verschieden. Lachmann hat 155,36, um an dieser Stelle Gleichheit herzustellen, *got helfe mir daz ich mich bewar*, welches ganz untadelich ist, geändert in *got helfe mir deiz wol ergê*, wenig geschickt, wie er in den Anmerkungen sagt. Burdach lässt die Wahl, entweder mit Lachmann am Strophenschluss dreifachen Reim anzunehmen oder 156,8 zu ändern *sîn fremeden tuot den tôt mir gar*, so dass die Zeile als Korn auf die Waise der vorhergehenden Strophe reimt. Aber nicht zu beseitigen ist die andere Abweichung, dass in der zweiten Strophe die fünfte und die sechste Zeile den Stollenreim wiederholen, also nach Art der romanisierenden Dichter die Reime häufen. Man hat demnach keinen Grund zu der Annahme eines Wechsels, wir haben vielmehr hier zwei einzelne Strophen, wie Reinmar deren viele gedichtet hat.

155,27 ist einfacher und darum älter als 155,38. Diese Strophe erhält ihre Eigentümlichkeit durch die Reimhäufung; wäre 155,27 später gedichtet, so hätte diese nicht wohl ausfal-

len können. Geht ja doch die metrische Entwicklung zunächst überhaupt dahin die Schwierigkeiten zu steigern. Während daher 155, 27 nach Reinmars bisherigen Principien gebaut ist — abgesehen von der neu auftretenden Doppelzeile, — hat die Strophe v. 36 im Anfang des Abgesanges den zweiten Stollenreim zweimal wiederholt und im Abgesang dreifachen Reim eingeführt. Die zweite Bearbeitung des Tons in 154, 27 mehrte die Künstlichkeit des Tons, indem sie die vorletzten Zeilen des Tons als Waisen auf einander reimen liess.

Hiernach lässt sich die Abfassungszeit der einzelnen Lieder ziemlich genau bestimmen. Die Frauenstrophe, welche im Inhalt mit 198, 4 die grösste Aehnlichkeit hat, kann nur auf der Kreuzzfahrt gedichtet sein. Das dreistrophige Lied 154, 32 f nur nachher. Das wird auch in dem Liede selbst bestätigt durch 155, 8 und 9: *ichn sach ein wîp nâch mir getrûren nie : swie lange ich was, iedoch meit sie daz ie* (vergl. 184, 36). Der Dichter hatte also gehofft, dass die Frau seine Abwesenheit betrauern werde; diese Abwesenheit war von langer Dauer. Erwägt man noch die Natur der Frauenstrophe 155, 38, so weist alles darauf hin, dass mit 155, 9 die Kreuzfahrt gemeint ist und das Gedicht 154, 32 bald nach der Rückkehr gesungen ist, nachdem der Dichter Bezug auf die Frau eine grosse Enttäuschung erfahren hatte. Wir haben also hier dasselbe Verhältnis wie bei dem fröhlichen Lied 184, 31, das auch auf der Kreuzfahrt gedichtet war und dem unfrohen Nachtrag 185, 20 nach der Fahrt, wie ferner bei 181, 13 und dem Nachtrag 182, 4, der anscheinend später gedichtet ist. Ein weiteres Beispiel bieten die Strophen des nun folgenden Tons 109, 9 f. — Die älteste der Strophen 155,27, eine der gewöhnlichen Klagen, ist vor dem Kreuzzug gedichtet; da sich aber schon in ihr Hausens Einwirkung zeigt (v. 32 f. *und mir der besten einiu des niht gelouben wil*, vergl. Lehfeld Beiträge II, 397), so muss sie in das Jahr 1189—90 fallen; in dem ersteren zog Hausen in Barbarossas Gefolge durch Oesterreich und Reinmar lernte den rheinischen Hofdichter kennen; in dem folgenden Jahre ging er selbst mit seinem Herzog nach Palästina. Wir gehen nun zum Einzelnen über.

155, 27. Da die Strophe in C aus A nachgetragen ist, haben wir nur eine, nicht sonderlich gute Quelle. Die Betonung

v. 34 *ez wart*, die sich sonst nur im Anfang trochäischer Verse so findet, ist durch die Aenderung Lachmanns von *schulden* in *unschulden* entstanden, der auch v. 35, um die richtige Zahl der Hebungen erlangen *nie* einschob. Jedenfalls ist die Ueberlieferung hier verstümmelt.

155,38. Burdach hat bewiesen, dass die Rezension in E, obwohl sie Gutes enthält, doch eine Umarbeitung der Frauenstrophe ist, zu dem augenscheinlichen Zweck, die Strophe mit den drei andern dieser Handschrift zu verbinden. Demnach ist auch das Korn 156,5 *sît*, das übrigens auch sonst wie Burdach hervorhebt, nicht in den Zusammenhang passt, zu verwerfen und wir bleiben bei der unverdächtigen Ueberlieferung von AC stehen *sîn fremeden tuot mir den tôt.* — 156,1 Synalöphe *deich* wie im Kreuzlied 181,29 und 34.

154,32 f. Die Textgestaltung ist hier sehr schwierig. Wir haben drei selbständige Rezensionen, die sich nicht von einander ableiten lassen. 154,4 ist nach BC und E der Artikel vor *sumer* zu streichen, der auch die Konzinnität des Ausdrucks verletzt: *mirst beidiu winter unde sumer alze lanc.* — 155,2 ist *sô* verdächtig; es steht nur in A, E hat *doch*, BC an dieser Stelle nichts. Auch wird man v. 24 vor *sorgen* den Artikel streichen müssen, den E überliefert, während BC frei umschreiben *ich muoz in sorgen sîn.* Der Artikel ist sinnlos; dass er ursprünglich fehlte, zeigt auch der vorhergehende Vers *si was ie mit fröiden*; dem entspricht dann: *und lie mich in sorgen sîn.* So sind alle drittletzten Verse trochäisch. Aber auch die viertletzten sind es bis auf 155,12, wo das zwecklose *und* wahrscheinlich zu streichen ist; 156,6 muss dabei *daz er* zusammengezogen werden in *dêr.* — Die trochäische Bildung der beiden Zeilen lässt sich aber für die älteste Strophe 155,27 nicht behaupten, da gerade an der betreffenden Stelle (v. 34 und 35) die Ueberlieferung korrumpiert ist.

Zweifelhaft ist die Lesung des vorletzten Verses. Haupt und Bartsch nehmen Daktylen an, Paul und anscheinend auch Burdach verwerfen sie, weil Reinmar sie sonst nirgendwo verwendet. Aber es ist doch auffallend, dass bei jambischer Lesung alle fünf Verse an dieser Stelle Anstösse haben, 155,3 schweren Hiat; 155,14 entweder schweren Hiat *dem hête ich*, oder bei der Betonung *dém het ích* Ausfall des Auftaktes

und unreinen Ton. 155, 25 Ausfall der Senkung; 155, 37 entweder Apokope des *e* in *helfe* oder Synalöphe *deich*, beides freilich leichte Fälle. 156, 8 *sîn frémedén tuot mir den tôt,* also wieder Ausfall der Senkung wie in 159, 8 *túgendén.* Jedem einzelnen Falle begegnet man bei Reinmar zuweilen, aber dass diese Fälle in den vorletzten Zeilen dieses Tones sich ein Rendezvous sollten gegeben haben, ist mir nicht glaublich. Ich halte daher Haupts und Bartschs Auffassung für richtig. Da in 155, 27 sonst noch keine westdeutsche oder romanische Einwirkung auf die Form zu sehen ist, so ist in dieser ältesten Strophe v. 36 wohl als Jambus zu lesen und der Daktylus in den andern Strophen wird mit zu der romanisierenden Umarbeitung derselben gehören.

Wir erhalten so für die vier späteren Strophen einen auffallend künstlichen Ton. Nach jambischem Aufgesang folgt im Abgesang ein Jambus, eine jambische Doppelzeile, eine trochäische Doppelzeile, ein Daktylus, ein Jambus. Dazu kommen für das dreistrophige Lied noch die Körner. Die übermässige Künstelei ist um so auffallender, weil sie sich mit einem schönen Inhalt verbindet. Dass Reinmar den Daktylus sonst nicht verwendet, widerlegt unsere Herstellung noch nicht; es kennt auch sonst die Körner nicht. Es finden sich aber auch sonst bei dem des Spielens mit formalen Künsten abgeneigten Dichter vereinzelt auffallende Leistungen, die alles Gleichzeitige in ihrer Art in den Schatten stellen. Wie der grammatische Reim 198, 3 und die Häufung des Wortes *minne* 100, 34 Veldegges einfachere Künste verdunkeln und 191, 7 aus dem Gesichtspunkte des Wetteifers und der Ueberbietung romanischer Formkünste wohl zu verstehen ist, so auch unser Lied, das in dem Wechsel der Rhythmen sonst bei Reinmar seines Gleichen nicht hat. Charakteristisch ist, dass derartige Leistungen immer nur einmal vorkommen. Es ist, als wolle der Dichter auch hierin seine Ueberlegenheit beweisen; im übrigen geht er solchen Aeusserlichkeiten aus dem Wege und zwar am meisten in seinen spätesten Tönen, von denen nur einige den Schmuck des Inreims tragen. Für die Rolle, welche später dem Ehrgeiz eines Neifen genügte, hatte Reinmar wohl die Fähigkeit, aber nicht die Neigung.

109, 9 f. Die Strophen dieses Tones scheinen zeitlich in

demselben Verhältnis zu stehen wie die soeben besprochenen. 110,8 f. fällt, wie wir sahen, auf den Kreuzzug. Die Einzelstrophe 109,36 muss nach dem Zug gedichtet sein, denn ihr Anfang *ich hân nach wâne dikke wol gesungen, des mich anders niht bestuont* lässt sich am natürlichsten auf jene Hoffnungen und Darstellungen völliger Erhörung beziehen, die wir in der Kreuzzeit finden. Dass das dreistrophige Lied vor den Kreuzzug fällt, ist nicht sicher zu erweisen, aber von den meisten späteren Liedern unterscheidet es sich durch die grössere Einfachheit der Satzfügung. Kondizionaler Ausdruck und Haschen nach Antithesen stechen noch nicht hervor; auch sonst findet sich nichts von den Merkzeichen der späteren Zeit mit Ausnahme der Parenthese, die nach Burdach v. 12 einschliessen muss; für die angegebene Zeit spricht auch die Reimbindung, welche später zurücktritt. Der Schlussreim der zweiten und der Anfangsreim der dritten Strophe sind *niht : geschiht : gesiht* und *niht : siht.*

In Betreff der Textesrezension bin ich mit Burdach darin einverstanden, dass E nicht zu beachten ist. Die Strophen stehen am Ende eines der beiden Liederbücher, aus denen diese Handschrift zusammengesetzt ist und sind ganz entstellt. Es stehen sich A und BC gegenüber, welche letzteren einer Quelle entstammen. Das wird bewiesen durch die gemeinsamen Fehler, v. 16 (Wortstellung), v. 21 und v. 25 (*swenne*). An Haupts Rezension scheint mir ausser den vorletzten Versen nur wenig zu ändern. 109,32 überliefern BC und E, welches nicht aus jenen beiden abgeleitet sein kann *daz mac si mir eine wol gebüezen*, was Haupt änderte, um die Apokope des Pronomens vor folgendem Konsonanten zu vermeiden.

Die richtige Gestaltung der vorletzten Zeile hat Bartsch Germ. II., 259 gegeben; sie ist aber weder in MF noch sonstwo beachtet worden. Wir haben hier wieder wie in 154,32 Doppelzeilen; nur 110,6 liesse sich ohne weiteres als eine Zeile fassen. Einigemal hilft sich Haupt durch Synalöphe 109,34 *deich*; 110,24 *deiz*; 109,16 befolgt er die Wortstellung in BC, wobei auch wieder Synalöphe nötig wird. Merkwürdigerweise aber findet sich dieselbe immer nur im vorletzten Vers. In 110,15 stellt er gegen die Ueberlieferung in C und E Worte um; 109,25 muss er zu dem heroischen Mittel greifen, gegen die gemeinsame Ueberlieferung

in ABCE hinter *dienen und* auszuwerfen, das nicht entbehrt werden kann; denn der Satz *daz si mich niemer mêr unfrô gesiht* kann nicht abhängen von *ich wil ir iemer dienen,* sondern nur von *und lobez als ez geschiht.* Paul und Burdach stellen auch *und* wieder her, aber sie müssen nun zu der ebenso gewaltsamen Kürzung *dienn* sich entschliessen, die in der österreichischen Lyrik Walther eingeschlossen nicht vorkommt. Es ist nicht anzunehmen, dass sich die Singularitäten und gemeinsamen Fehler der Handschriften gerade in der vorletzten Zeile ansammeln sollten und wir nehmen also Bartschs Vorschlag an, welcher der Ueberlieferung gerecht wird; v. 16 *wan daz ich bin verleitet | ûf einen lieben wân*; v. 25 *ich wil ir iemer dienen | und lobez als ez geschiht*; v. 34 *daz sich mîn leit verendet | daz ich von ir gewan*; 110,6 *swes muot iedoch zer werelte | als der mîne stât* (Ausfall des Auftaktes in der zweiten Zeile); v. 15 *daz mir iht kome ze maere | wie rehte unstaete er sî*; v. 24 *freisch aber ez diu schoene | daz ez mit valsche sî.*

Dass 109,9 f. nicht mehr in die zweite Periode zurückreicht, schliessen wir aus der Parenthese v. 12, dem dreifachen Schlussreime und besonders dem Auftreten der Doppelzeile. Auch erinnert der *liebe wân* v. 16 an Hausen 45,32 *ouch half mich sêre ein lieber wân.* Demnach wird das dreistrophige Lied wie 155,27 in jenes bewegte Jahr 1189 bis 1190 fallen.

159,1 f. Auf den Kreuzzug selbst kann man dies Lied nicht setzen wegen v. 10: *si ist mir liep und dunket mich, daz ich ir vollecl̂iche gar unmaere sî*; ebenso wenig früher. Wie in dem Kreuzlied, so findet sich hier die Gegenüberstellung von Leib und Seele v. 19. Auf Hausens Einwirkung weist der Reim 160,4 *nan : man : kan*, der sich auch 191,20 findet: *bekan*; vergl. 47,18 *nan*; 46,8 *vernan*; 46,30 *undertan : nan.* Nach Weinhold mhd. Gr. S. 179 gestatten sich besonders alemannische Dichter den Reim. 159,25 *dienste* synkopiert wie 181,18. Am meisten beweist die vorgeschrittene Zeit der Reim *dan* v. 39 und der zweihebig stumpfe Schlussvers.

Aber nicht bloss die Fröhlichkeit des Liedes, die an 184,31 erinnert, spricht dafür, dass es nicht viel nach dem Kreuzzug fällt, sondern auch, dass die romanische Einwirkung hier stärker als sonst irgendwo sich findet. Die zweihebig stumpfe Schlusszeile findet sich wie hier in 183,33. E Schmidt verweist zu

dem Oxymoron v. 24 *süeze arebeite* auf entsprechende Ausdrücke wie *douce dolour, douce grevance.* Auch die überschwängliche Verherrlichung der Frau und der scherzhafte Vorschlag, den gestohlenen Kuss zurückgeben zu wollen, weisen auf romanische Einwirkung. Es liegt, besonders wenn man den trübseligen Charakter der meisten späteren Lieder erwägt, die Annahme nahe, dass das Lied entstand, als die unmittelbare Berührung mit den Romanen, die wir für den Kreuzzug anzunehmen genötigt sind, noch nicht weit hinter ihm lag. Aus Walthers Erwiederungsstrophe 111,25 f. *ir sî mat sîn ôsterlîcher tac* ergiebt sich nicht, wie Burdach behauptet, dass 159,1 f. nach 170,1 gedichtet ist, denn nichts beweist, dass Walthers Spott unmittelbar auf die Entstehung von 159,1 folgte.[1])

159,3 stellt Paul nach den Handschriften her *dern ich enkan. niht* („keine Lobpreisung“ Burdach) kann nicht als personifiziert gedacht werden. Geistliche und spätere weltliche Parallelen beweisen hierin nichts. Die österreichische Lyrik hat ursprünglich keine Personifikationen und Reinmar nimmt in seinen spätesten Gedichten nur das Nächstliegende an, *Liebe, Minne, Genâde.* Zu unserer Stelle giebt es zudem in der Kreuzzeit die nahestehende Parallele 36,30, welches Lied auch Burdach für Reinmar in Anspruch nimmt: *tugende hât si michels mê danne ich gesagen künne.* — v. 9 *túgendén* mit Ausfall der Senkung — v. 22 *wane* zweisilbig ist wohl nicht zu verwerfen (Paul 539), da es sich auch Hausen 47,3 so findes; auch wäre der Ausfall der letzten Senkung besonders anstössig. — v. 38 ist nötig nach BC E zu lesen *deich ab ir wol redendem munt*, wo Lachmann nach A *wol* auslässt. Der *redende munt* stünde im Gegensatz zu dem schweigenden; das passt hier nicht,

[1]) Ich halte es nicht für richtig, dass man Walthers Entgegnung auf eine prinzipielle Verschiedenheit der beiden Dichter zurückführt, wie Scherer Lit.-Gesch. S. 205 thut. Walther selbst schliesst 111,30 *bezzer waere mîner frowen senfter gruoz . deist mattes buoz;* er verfällt also in das, was er an Reinmar tadelt. Etwas Uebertreibung kann man einem Liebeslied schon zu gute halten. Walthers Natur ist an sich mässiger, aber hier hat ihn augenscheinlich die Rivalität mit dem ältern, anerkannten Dichter zur Entgegnung veranlasst; wenigstens kann ich den Spott über 159,37 nicht anders verstehen. Vergl. auch die spöttische Strophe MF 172,5, die kaum von Reinmar selbst herrühren kann. Neben der angeblichen „*unmâze*“ in 159,1 zeigt auch Reinmar sonstwo Mässigung; 154,28.

wir bedürfen eine lobende Bezeichnung, wie sie die Ueberlieferung bietet. Die Wohlredenheit ist ein ganz geläufiges Lob, 193,5 *ein schône redender man*, Walther 83,9 *wol redender munt*; 43,21 *wol redender man.* Lachmann verweist auf Walther 43,37 *ir minneclîcher redender munt*, aber dort schwankt die Ueberlieferung und ist der Lesung *minneclîche* nicht ungünstig; ausserdem ist die graphische Verschiedenheit der beiden Lesarten so gering (*minneclîche* und *minneclîcher*), dass man sich auf sie bei einem so auffallenden Ausdruck, zu dem sichere Parallelen fehlen, nicht sicher stützen kann. Die Parallele 43,21 in demselben Lied entscheidet für *minneclîche.* — *deich* kommt 159,38 in den zweisilbigen Auftakt zu stehen, ist also gesichert; v. 39 dagegen fällt die Synalöphe nach Pauls Herstellung weg: *gît gōt, daz ich ez bringe dan.* Aber auch der dritte Fall v. 23 ist durch die Ueberlieferung nicht genügend beglaubigt; es ist nach AC zu lesen *wol im daz ez so reine welen kann.*

Betrachten wir den Inhalt der Lieder, so ist die Diskrepanz zwischen der Frömmigkeit des Liedes 181,13 und der fröhlichen Weltlichkeit der andern — etwa mit Ausnahme von 211,20 — auffallend. In jenem Lied will der Dichter die Gedanken bekämpfen, die beim Lob Gottes nicht ausharren, sondern immer in die Heimat zur Geliebten wandern, in diesen dagegen klingt kein ersterer Ton nach. Vielleicht hängt der Charakter von 181,13 damit zusammen, dass es eine Nachahmung Hausens ist. Wir haben daher kein Recht, an dem Inhalt dieses Liedes die andern zu messen und es für unwahrscheinlich zu erklären, dass sie auf dem Kreuzzuge gedichtet sind. Nicht bloss 184,31, besonders die nachträgliche Strophe 185,20 bezeugt für diese Zeit frohe Lieder, sondern jenes Kreuzlied selbst bezeugt es, dass in dem Verhältnis zu der geliebten Frau eine Aenderung eingetreten war; sie heisst 181, 37 *friwent*, ebenso 184,15. Sie selbst bezeichnet sich so 110, 12 *wil er ze friunde mich gewinnen* und 152,18 nennt sie ihn ihren *lieben friunt.* Der Ausdruck fand sich früher 7,1 und 3; 12,18 *friuntschaft* und 32,13 *friundinne*; 36,9; 103,34; 104,5; 107,37; 156,15. Aus der altheimischen Lyrik ist er herübergenommen in 54,24; 39,25 und anscheinend Rute 116,2. Spä-

ter gebraucht der Dichter den Ausdruck nicht mehr, nur 177, 34 f. klagt die Frau *daz wir wip niht mugen gewinnen friunt mit rede.* Dass gerade in der Kreuzzeit der Ausdruck stark hervortritt, zeigt, dass er sich entschiedene Hoffnungen auf ihre Gunst macht, die von andern aber bezweifelt wurde 184, 15: *ich hân si mir ze friunde bereit swaz ieman zeit.* Der Dichter selbst ist sich seiner Sache nicht ganz gewiss. 184, 33 *wê ja was ich al der werlte trôst, wie zaeme ir daz sin trôste ouch mich.* So spricht nicht, wer sich sicher fühlt. Auch in den Männerstrophen der Wechsel finden sich verschiedene Wendungen, welche den Zweifel verraten, so besonders in E 338, aber auch in 151, 17, doch deutet auch hier alles darauf hin, dass Reinmar einen wirklichen Anhalt für seine Hoffnungen hat, dass ihm wirklich ein *maere* zugekommen ist. Merkwürdig verklausuliert klingen die Worte der Frau in dem Wechsel 110, 8; v. 12 f.: *wil er ze friunde mich gewinnnen, sô tuo mit allen sînen sinnen daz beste und hüete sich dabî, daz mir iht kome ze maere wie rehte unstaete er sî: waer er mîn eigen denne ich lieze in frî.* Das heisst dann v. 18 *liebiu maere.* Aehnlich mag die Botschaft der Frau gelautet haben; an solche Worte liess sich jede Hoffnung knüpfen und doch schlossen sie auch den Zweifel nicht aus; auch war die Frau selbst durch sie in Wirklichkeit für später nicht gebunden. Die Warnung vor Unstätigkeit im Munde der Frau ist in der Lyrik nichts Herkömmliches, sie tritt erst hier auf und zwar kommt der Dichter wiederholt auf sie zurück. Er erwähnt sie 110, 21; 151, 21 und 29, 152, 5 f. und v. 20. In seiner Dichtung greift Reinmar natürlich weiter, er geht mehrfach wieder auf die altösterreichischen Traditionen zurück und schildert die völlige Erhörung der Frau, wie er es in 6, 5 und 103, 27 gethan hatte. Es ist begreiflich, dass den Gefährten solche Lieder besser gefielen als die Klagen der spätern Zeit, über die sie spotten; sie waren *nâch wâne* gesungen (109, 36). — Ein direktes Zeugniss für ein derartiges *maere*, wie wir es annehmen, bietet in späterer Zeit E 270 = MF 304, dass ich mit Paul für echt halte; *mîner fröide waere mat, wan daz got mich brâhte ûz grôzer nôt. sô sol ein wîp gedenken waz si mir gebôt, dô in grôzen sorgen stuont mîn lîp.* Auch 183, 17 lässt sich hierher ziehen. Hätte aber das *maere* die Frau zu irgend etwas

verpflichtet, so müsste man erwarten, dass Reinmar später sich entschieden darauf gestützt hätte.

So erklärt es sich denn aus den persönlichen Verhältnissen Reinmars, dass er auf der Kreuzfahrt fröhliche Lieder sang. Wir gingen vorzugsweise von der Form aus, aber der Inhalt kommt dem Ergebnis zu Hülfe. Es ist freilich ein weit verbreitetes Vorurteil, dass Reinmar als „Berufsdichter" gedichtet habe, was Anklang fand, dass man also in seinen Gedichten nicht persönliche, individuelle Empfindungen und Anlässe vermuten dürfe. Vergl. darüber das sechste Kap. Hier weisen wir nur darauf hin, dass in der zweiten Periode und in den entwickelteren Tönen der ersten (150,1; 152,25; 153,5 f.) die traditionellen Frauenstrophen ganz zurückgetreten waren, dass sie auch später, obwohl Reinmar noch mehrfach Frauenlieder gedichtet hat, nicht mehr vorkommen, denn 195,37 und 199,25 sind unecht, 192,25 zweifelhaft.

Weil der Inhalt der Lieder zum grossen Teil eigenartig ist, zum Teil auch auf die altheimische Lyrik zurückgreift, so findet man im einzelnen auch nur wenige Gedanken und Ausdrücke, die an Hausen erinnern; abgesehen vom Kreuzlied sind zu nennen der *liebe wân* 109,16 (Hausen 45,32) und der Unglaube der Geliebten 155,32 (45,21), beide Stellen im Klageliedern vor dem Antritt des Zuges, ausserdem 151,21 (50,3) und 151,33, wo die Macht, welche die Gedanken ausüben, an das Gedankenleben Hausens 46,6 und 51,33 erinnern. Auch die Sprache hat in Folge der Verschiedenheit des Inhaltes nichts, was an die Künstlichkeit der Perioden Hausens erinnert; sie ist überall gewählt, aber es fehlt ihr die übermässige Häufung der Anthithesen und Kondizionalsätze, die Revokatio u. s. w.; nur das Kreuzlied ist voller Antithesen.

Um so deutlicher bezeugt die Form die mannichfachen Einwirkungen, welche Reinmar in den Jahren 1189 bis 1192, d. h. von dem Durchzug Barbarossas durch Oesterreich an bis zur Rückkehr vom Kreuzzug erfuhr. Manches, was hervorzuheben ist, kann von verschiedenen Seiten entlehnt sein. Mit Sicherheit aber lässt sich nicht bloss die Bekanntschaft mit den Westdeutschen, sondern auch die mit den Romanen und mit den Fahrenden konstatieren.

Schon vor dieser Periode hat der Dichter Veldegge kennen

lernen, aber dieser, als Lyriker unbedeutend, hatte keinen wesentlichen Einfluss auf ihn ausgeübt. Wie Hausen in seinen letzten Liedern einen mächtigen Aufschwung genommen hatte, so gewinnt auch Reinmar neue Formen, als er in Hausen und dann in den Romanen ebenbürtige Gegner gefunden hat. Die augenfälligste formale Aenderung ist die Verkürzung des Abgesanges. Zwar schreitet dieser in den meisten Fällen noch in der alten Entwicklung weiter fort; der alten Tradition gemäss sind in dieser Beziehung gebildet die Töne 151,17; 109,9; 157,27; 180,13; 151,33; 198,4; 36,23. Daneben aber finden sich Töne, in denen er auf drei Zeilen herabgesetzt ist: 211,20; 203,10; 183,33; 184,31. In der Zeit nach dem Kreuzzug überwiegen weitaus die Töne, deren Abgesang kleiner ist, als der Aufgesang; in vielen zählt er nur zwei Zeilen neben vierzeiligem Aufgesang; aber immer zählen dann dieselben mehr Hebungen als jeder einzelne Stollen. Wenn 211,20, wie wir annehmen, Reinmar gehört, so hat der Dichter noch in der Heimat die Neuerung begonnen, zu der ihm unter den deutschen Dichtern nur Veldegge Muster bot; bei Hausen und seinem Kreis findet sich nichts Verwandtes. Zwar bei Rute 116,1 f. folgt dreizeiliger Abgesang auf vierzeiligen Aufgesang, aber in demselben Lied, in welchem v. 2 (*ze liebem friunde*) sich bereits die Kenntnis der österreichischen Lyrik verriet; dasselbe wird demnach nicht vor 1189 gedichtet sein. Die Strophenformen der Fahrenden aber kommen überhaupt nicht in Betracht, da sie unteilig oder zweiteilig waren. Hat der Dichter aber auch in einer einzelnen Strophe den verkürzten Abgesang schon in der Heimat einmal angewandt, häufiger wird dieser doch erst, als er auf dem Kreuzzug mit den Romanen selbst zusammentrifft. In 183,33 ist ihre Einwirkung unverkennbar. Jedenfalls ist von ihnen die Anregung ausgegangen, mag man nun Veldegges Vermittelung annehmen oder nicht. Die Neuerung war auch insofern eine Bereicherung, weil sonst das stetige Anwachsen des Abgesanges die Zahl der möglichen, d. h. ästhetisch noch wirksamen Strophen eher erschöpft hätte.

Weiterhin hat eine besondere Wichtigkeit der jetzt auftretende Trochäus. Bisher gab es in der österreichischen Lyrik nur Jamben, auch auf der Kreuzfahrt überwiegen sie bei Reinmar noch weitaus. Trochäen zeigen sich neben Jamben nur in

151,33 und 184,31 und in einzelnen Zeilen neben Jamben und Daktylen in 154,32. Unter den Westdeutschen verwandte Veldegge frühe Trochäen, aber Rugge (102,27 f.), sowie Rietenburg kaum vor 1189. Veldegge hat sogar in 58,11 trochäischen Aufgesang mit jambischem Abgesang verbunden und 60,13 jambischen Aufgesang mit trochäischem Abgesang, wie Hausen in 43,28 Jamben und Daktylen und 53,15 Daktylen und Anapäste im Gegensatz stellt. Gerade das nun meidet Reinmar völlig, er hat niemals die beiden Teile der Strophe in einen unvermittelten rhythmischen Gegensatz gestellt, entweder wechselt er mit Jamben und Trochäen oder der Aufgesang hat einen einheitlichen Rhythmus und der Abgesang vermischten, selten umgekehrt; (vergl. den vierten Abschnitt gegen Ende). Hierin ist Hausen in seinen letzten Liedern Reinmars Vorgänger, wenn diese noch in Deutschland selbst gedichtet sind. Denn 54,1 ist, wie mir scheint, trochäisch bis auf die zwei ersten Zeilen des Abgesangs und entsprechend ist die Gestaltung von 52,37; dieser Ton ist daktylisch bis auf die zweite und dritte Zeile des Abgesanges, die Auftakt haben. Freilich scheinen Hausens Trochäen so wenig streng durchgeführt zu sein wie die Veldegges. Jedenfalls hat Reinmar noch in weitaus den meisten Kreuzzugsliedern den Jambus ausschliesslich angewandt und erst nach dem Kreuzzug ist er bei ihm so beliebt geworden, dass er den Jambus beträchtlich überwiegt. Rein jambisch sind von den noch ausstehenden Tönen nur 99,29; 101,7; 166,16; 187,37; 191,7; 250. Wir sehen hier also dasselbe Verhältnis wie bei der Verkürzung des Abgesangs. Vorhanden war beides schon, zum Durchbruch ist es bei Reinmar erst in den Liedern des Kreuzzugs gekommen, und so müssen wir hier einen direkten Einfluss der Romanen annehmen. Verwendung des Trochäus, teils rein, teils mit Jamben abwechselnd, und verändertes Verhältniss des Abgesanges zum Aufgesang sind diejenigen beiden Punkte, in denen Reinmar späterhin am augenfälligsten die altheimische Grundlage, von der er ausgegangen war, aufgab.

Auch die fünfstrophigen Lieder weisen auf die Bekanntschaft mit der romanischen Lyrik hin. Bis dahin gab es nur ein-, zwei- und dreistrophige. Ein vierstrophiges vereinzeltes Lied ist Hausen 51,33. Die sechs Strophen Hausen 42,1 f. zerfallen in zwei Lieder von je drei Strophen, ebenso das

schon besprochene 54,1 f. Fünf Strophen liegen auch von dem Ton 45,37 vor; er ist aber der einzige, der in Betracht kommt und hier stehen die Strophen so lose nebeneinander, dass man für ihre Zusammenfassung gar keine Garantie hat. Bei Reinmar sind die ersten fünfstrophischen Lieder 183,33 und 184,31 beide auf der Rückkehr gedichtet. Vielstrophige Lieder überwiegen seit dieser Zeit, vereinzelte Strophen treten sehr zurück. — Direkte Kenntnisnahme romanischer Poesie wird endlich auch durch den zweihebig stumpfen Schlussvers in 183,33 und 159,1 gesichert.

Hausens Einfluss auf Reinmars formale Entwicklung ist gering; er beschränkt sich im wesentlichen auf die Nachahmung der Responsion (vergl. 181,13 und 47,9; 151,17 und 52,37), und auf einige Freiheiten, von denen die oft besprochene Synalöphe die wichtigste ist. In der Lyrik findet sich diese nicht bei Veldegge, sondern nur bei Hausen und seinem Kreis — vergl. 43,1; 43,3; 47,19; u. s. w.

Sehr eigentümlich ist es, dass gerade in den Tönen der Kreuzzeit Doppelzeilen auftreten. Man ist zunächst geneigt, sie für nichts anderes zu halten als die Waise, die der Dichter früher öfters anwandte und die auch später wieder hervortritt. Aber doch tritt ein Unterschied hervor; diese Waise diente ausschliesslich dazu den Strophenabschluss zu bezeichnen, so in 103,35; 150,1; 152,25; 153,5, 156,10, 163,23. Eigentümlich ist ihr bei Dietmar wie auch bei Reinmar in seiner älteren Zeit, dass sie immer vierhebig stumpf ist, also das ursprüngliche Mass der Verse darstellt; das hält Reinmar auch späterhin noch meist fest, alle Fälle, in denen er davon abweicht, gehören, wie der Charakter der Lieder jedem Nachprüfenden überzeugend dartun wird, seiner späten, ganz ausgebildeten Lyrik an: 165,10; 175,1; 178,1; 190,27; 198,28. Der einzige Fall von klingender Waise vor dem Strophenschluss ist 194,34. Der Kreuzzeit wesentlich eigentümlich ist es, dass die Waise angewandt wird, ohne der Bezeichnung des Strophenschlusses zu dienen; in 109,9 findet sich nur je eine Waise, diese als drittletzte Zeile; in 181,13, in 154,32 finden sich je zwei, in 36,23 sogar je drei Waisen in der Zeile, was früher nie vorkam und in der Zeit, wo romanischer Einfluss wirksam war, am wenigsten erwartet werden konnte; denn den Romanen

wie den von ihnen abhängigen Westdeutschen ist die Waise nicht gemäss. Besonders charakteristisch aber scheint mir, dass die Waisen in zwei Fällen weiblich und mit dreihebigen Reimversen gebunden sind, in 109, 9 und 154, 32. Im Ton 154, 32 stellen die betreffenden Verse genau das Mass der zweiten Hälfte der Nibelungenstrophe dar:

hie vor, dô mir diu sorge sô niht ze herzen wac.
iemer an dem morgen trôste mich der vogele sanc.

109, 16 ist eine der drei ersten Zeilen der Nib.-strophe:

wan daz ich bin verleitet ûf einen lieben wân.

Zufall mag es sein, dass die letzten Zeilen von 36, 23 den gleichen Schluss haben wie die Spervogelweise 20, 1 und 30, 34:

tugende hât si michels mê danne ich gesagen künne;
sist leides unde liebes trôst und aller fröide ein wünne;

ebenso wie dass der Schluss von 181, 13 auf die Anfänge der höfischen Lyrik bei Dietmar 33, 15 zurückgreift:

nu wellents aber ir willen hân und ledeclîche varn als ê
diu sorge diust mîn eines niet, si tuot ouch mêre liuten wê.

Späterhin treten diese Formen wieder zurück, nur noch in 186, 19 finden sie sich. Ihr plötzliches Auftreten gerade in dieser Zeit führt zu der Vermutung, dass in dieser merkwürdigen Epoche, welche die Geister mächtig aufrüttelte und Fernstehende nahe brachte, auch die Epiker und Gnomiker ihre Rolle spielten. Damit hängt wohl eine andere Erscheinung zusammen. Gerade in dieser Zeit beginnen die Reime auf *-aget, -eit* aufzutreten, die im Nib-l. so häufig sind: 152, 11 f. *ungeklaget : gesaget*; 184, 16 *leit : bereit : seit*; 185, 10 *verzaget : klaget*; späterhin 161, 16; 165, 37; 172, 5; 174, 12; 191, 32; 194, 11; 198, 29. Ueberhaupt giebt es in der Lyrik diesen Reim vor 1190 nicht; Rugge hat ihn im Kreuzleich 97, 4 f. *treit : seit* und den analogen Reim 99, 13 *strebet : gebet : lebet*, Johansdorf 88, 33 *treit : geseit* steht auch in einem Kreuzlied. Seit dieser Zeit ist die Verschleifung kurzsilbiger Hebung mit der folgenden Senkung, wenn beide auf Verschlusslaute ausgehen, natürlich auch im Versinnern und auf der Waise gewöhnlich. Da sich gerade seit dieser Zeit aber auch die Synalöphe von *daz* und *ez* mit Verschleifung des *z* und viele andere Freiheiten bei Reinmar und andern einbürgern, so wird man, wie ich denke, auf unzweideutige Weise gewahr, dass in der Dichtung vor 1190

eine strenge Sonderung herrschte. Diese geht soweit, dass nicht nur die Oesterreicher von der rheinischen Kunstdichtung nicht berührt sind, sondern in Oesterreich selbst, der Wiege der volkstümlichen Epik wie der Lyrik, die beiden Richtungen ohne wesentlichen Einfluss auf einander zu gewinnen, neben einander hergehen. Zwar ist die Lyrik ursprünglich von der Epik ausgegangen, aber sie ist immer Standesdichtung gewesen, sie hat sich in der Kultur der gebildeten Gesellschaft eigenartig entwickelt, in der Form wie im Inhalt. Erst seit dem Kreuzzug zeigen sich neue Spuren formaler Einwirkung — und wir dürfen vermuten, dass auch die Spuren weicherer, lyrischer Empfindung im Epos nicht über diese Zeit zurückgehen.

Wie die Kreuzzeit der österreichischen Lyrik neue Formen und Gedanken zuführt, so mildert sie auch in einigem die archaistische Strenge derselben. Reinmar ist in seiner spätern Zeit in der Form am freiesten. Synkope der Senkung fand sich in der ersten Periode (I) 103,17; 150,14; 156,18, er gestattet sie aber auch in III. und IV. noch: 152,17; 159,8; 160,33; 165,32; 166,32; 176,34. Der Hiat begann in II.: 165,3; 157,1 und 11; er findet sich auch späterhin 161,10; 166,8; 169,2; 170,14; 172,16 und 22; 197,13 (nach E); 198,3. Reimfreiheiten gab es ausser der konsonantischen Ungenauigkeit in den zwei ältesten Tönen 103,3 und 6,5 und der Bindung von $\breve{a} : \bar{a}$ nicht, sie finden sich erst nach dem Kreuzzug, 160,4 *nan* und 191,20 *bekan*; 171,17 *vervân*; 194,36 *vervât*; 201,30 und 319,31 *enphân*; (unsicher aber ist 183,13 *geschên*); 159,39 und 177,7 *dan*; 177,15 *hô*; und wie noch zweimal $\breve{a} : \bar{a}$ gebunden ist, 160,39 f. und 189,9 f., so ist auch wohl $\breve{i} : \bar{i}$ anzukennen in 171,38 f. Auch die Betonung, die früher immer rein war, bewahrt nicht ganz die alte Strenge in III. und IV. Viele schwere Verstösse gestattet sich der Dichter am Anfang trochäischer Verse aus Not, leichtere Fälle aber finden sich auch im Versinnern: 163,18 und 179,31 *alsố*; 169,38 *ówê* (auch 164,21 II., aber im Versanfang); 169,4 *und dáz tuont*; 164,6 *daz ich muoz*; 185,5 *nu gḗnt uz*; 174,32 *swie fremde*; kaum zählt mit 174,9 *desn ist nú niht*, wo *nu* im Gegensatz steht. Hierher zählt auch die Hebung der unbetonten Pronomens *ich* an letzter Stelle im Vers, während das den Ton tragende Verbum in der vorhergehenden Senkung steht; vgl. Lachmann

Walther 110,33. Fälle bei Reinmar nur in III. und IV: 184,32. 183,12; 159,12, E 254 S. 310, v. 2; unecht ist wohl 193,11; in andern Fällen der Art 168,24 und wohl auch 180,6 trägt das Pronomen einen logischen Accent. Als Fälle von Synkope nach langer Stammsilbe sind zu bemerken 180,15 *dient*; 181,18 und 159,26 *dienste* 194,14 *versmâht* (172,10 *dunkt* ist unsicher, ebenso zwei Fälle in der Nachtragsstrophe von 190,3 S. 306); anders zu beurteilen ist wohl im Reim *erlôst* 184,31, wie auch öfters *behuot* (schon in I., 104,16.) In der Senkung finden sich ausser dem in II. schon eingedrungenen *abr* auch sonst öfters zweisilbige Wörter *odr* 177,33; 195,23; *widr* 162,21; *mugt* 177,26. Die Vorsilben werden immer geschützt mit einziger Ausnahme von 189,30 *gêret.* Als eine Freiheit sind auch die oben besprochenen Verschleifungen und die Synalöphe, bei der *z* synkopiert wird, zu betrachten, wenn man wenigstens den Massstab der ältern Zeit anlegt. Im allgemeinen kann man also sagen, dass die Entwicklung der Metrik Reinmars soweit wir sie beobachten können, nicht von Freiheit zur Gebundenheit führt, sondern nachdem einige altertümliche Freiheiten, besonders unreiner Reim aufgegeben waren, ist sie in allen Beziehungen am strengsten und wird erst durch weitere litterarische Berührungen etwas freier. Die Ausnahmen sind auch später nicht häufig, aber aus der gegebenen Uebersicht erhellt, dass man sich in späterer Zeit bei einer vereinzelten Erscheinung meist nicht mit voller Sicherheit auf den Gebrauch des Dichters berufen kann. Es vollzieht sich so eine Art Ausgleichungsprozess. Während die Oesterreicher nicht mehr ganz auf der alten Strenge bestanden, gaben die Westdeutschen einen Teil der Freiheiten, die sie sich bis dahin gestattet hatten, auf.

Der Kreuzzug Barbarossas hat in der Geschichte der deutschen Lyrik Epoche gemacht wie kein anderes Ereignis. Er führt die verschiedenen Richtungen, welche bis dahin ohne sich zu berühren nebeneinander bestanden, zusammen. Das Resultat dieser Wechselwirkung ist eine höhere Entwicklung. An keinem der damaligen Dichter wird ihr Einfluss vorübergegangen sein, wenn wir auch nicht bei allen ihn direkt nachweisen können. Reinmar, dessen selbständige Art jeder Nachahmung abgeneigt war, zeigt die Spuren späterhin besonders

in einzelnen Wendungen und Ausdrücken und im Satzbau. Es wird nicht nötig sein, das besonders zu belegen; die Zusammenstellungen von Burdach S. 55 ff. und Lehfeld 374 ff. bieten ausreichendes Material; man wird leicht bemerken, dass alle sicheren Beziehungen, die zwischen Reinmar und den Westdeutschen stattfinden, sich in denjenigen Liedern finden, welche der späteren Zeit Reinmars angehören. Metrisches konnte Reinmar nur in geringem Masse von ihnen lernen; wichtiger war in dieser Beziehung die direkte Bekanntschaft mit den Romanen. Er ahmte diese nicht nach, er entlieh ihnen nur gewisse Gesichtspunkte, die Verkürzung des Abgesanges und den Wechsel der Rhythmen. Charakteristisch für ihn ist, dass er manches beharrlich verschmäht, vor allem die Daktylen (nur einzelne Zeilen in 154,32), deren Anwendung in älterer Zeit gewöhnlich zu unlogischer Betonung führte und die Reimhäufung. Er beharrt bei der strengen Trennung von Auf- und Abgesang (Reimbindung nur 154,32; 191,7; 193,2). Undenkbar wäre für ihn die unsymmetrische Umkehrung der Reimstellung in den Stollen, wie sie bei Veldegge 66,1; 64,17, Fenis 80,1 und bei Walter 44,35 und 66,21 sich findet. Reinmar liebt den Wechsel der Rhythmen und verschiedene Ausdehnung der einzelnen Verse, dem Trochäus zu Liebe lässt er im Versanfang freiere Betonung zu, sonst aber hält er im allgemeinen streng auf logische Betonung.

Fassen wir unser Urteil zusammen, so erscheint uns Reinmar als der genialste Neuerer seiner Zeit in musikalisch-metrischer Beziehung, ein Mann von hoher Selbständigkeit und sicherm Takt für das künstlerisch Wirksame. Das zeigte sich schon bei seinem ersten Auftreten, als er im Wetteifer mit Dietmar strenge Reinheit des Reimes, überschlagenden Reim und Regelung des Versanfanges einführte. Es tritt vor allem hervor in der Weiterbildung der einfachen Strophenformen, von denen er ausging. Ueberall erkennt man hier die eigentümliche Feinfühligkeit und zugleich die Selbständigkeit seiner Natur. Direkter Nachahmung ganz abgeneigt, verschmäht er es doch nicht, was von fremder Kunstentwicklung seiner Art und der Natur seiner Kunst nicht widerstrebt, sich in freierer Weise anzueignen. Durch den Wetteifer mit andern lässt er sich wol gelegentlich einmal zu formalen Schaustücken wie

198, 4, 100,34; 191, 7; 154,32 hinreissen, aber charakteristisch ist es, dass jede dieser auffälligen Leistungen sich immer nur einmal findet. Was seiner Lyrik fehlt, das sind die leichtern graziösen Masse, welche aus kürzern Zeilen gebildet sind; nur 176,5 und 191,27, beide aus seiner spätesten Zeit, und E 271 und 272 = MF 304 machen eine Ausnahme; im übrigen aber ist er der Schöpfer einer von aller Prätension, aller Effekthascherei freien, durchgeistigten lyrischen Kunstform, hierin ihr *aller leitvrouwe*. Mag er durch den Inhalt seiner spätern Lyrik manche schwächeren Talente auf eine falsche Bahn gelockt haben, der Ruhm bleibt ihm, nicht Veldegge, nicht Hausen, sondern Reinmar bestimmte die Form der mittelhochdeutschen Lyrik. Einiges hatten jene schon vor ihm, aber nur das hatte in der Lyrik längere Zeit Geltung, was er durch seinen Gebrauch geadelt hatte.

Die Wirkung des Jahres 1190, um eine bestimmte Zahl zu nennen, auf die andern Lyriker ist eine noch stärkere. Die direkte Nachahmung der Provenzalen trat jetzt mehr und mehr zurück, weil man in Deutschland selbst ein berühmtes Haupt hatte, das der Nachahmung wert schien. Zwar die bessern Dichter ahmten nicht sklavisch nach, aber sie lernten alle von Reinmar. Hausen starb auf dem Kreuzzug, aber der Ton 54,1 zeugt von dem Einfluss, den der Oesterreicher mit seiner Kunst auf den rheinischen Dichter ausübte. Veldegge hat in Reinmars Ton 103,3 gesungen (67,9 und 65,13).[1] Johansdorf — nur 86,1 bis 92,6 können als echt gelten — geht von westdeutscher Art in 87,5 und unreinen Reimen in 87,5 und 86,25 zu jenen strengeren und reineren Formen über, die durch Reinmar geschaffen wurden. Bei Rugge zeigte sich in dem letzten Tone die Einwirkung Reinmars. Selbst Morungen, der doch den Romanen späterhin noch nahe steht, hat in der Form von unserm Dichter vieles angenommen; Morungen verbindet in freierer Weise provenzalische und österreichische Einwirkungen; dass er vor 1190 gedichtet habe, ist, wie ich glaube, eine grundlose Annahme Michels. Vor allem aber schliesst sich Walther eng an Reinmar an; nicht nur, dass er einige Töne des ältern

[1]) Auch die grössere Sorgfalt in der Reimbindung hat Veldegge vielleicht der österreichischen Lyrik entlehnt.

Meisters verwendet, in der Form seiner Lyrik ist er, so viel höher er auch sonst steht, sein Schüler geblieben. Für fremde Einflüsse ist Walther im allgemeinen empfänglicher als Reinmar, aber er bewahrt in allem Wesentlichen die massvolle Schönheit und die Reinheit der Form, zu der sein Vorgänger die Lyrik erhoben hatte.

4. Die Zeit nach dem Kreuzzug.

Die grössere Zahl der Lieder fällt in die Zeit nach dem Kreuzzug. Auch hier lässt sich im einzelnen noch ein Fortschreiten beobachten, aber nicht mit derselben Sicherheit wie bisher; auch hat es kein wesentliches litterarisches Interesse, darauf näher einzugehen. Wir besprechen daher die folgenden Lieder in der Regel nur soweit, als die Form dazu einen Anlass bietet; in einigen Fällen müssen wir auch kurz andeuten, warum ein Lied nicht vor den Kreuzzug gesetzt werden konnte.

Wir lassen zunächst die vollständig oder wenigstens im Aufgesang jambischen Lieder folgen. Bis auf 193, 22 haben diese die Eigentümlichkeit, dass sie den Strophenbau der älteren Zeit wiederholen, während fast alle mit trochäischem oder gemischtem Aufgesang ein anderes Verhältnis von Aufgesang und Abgesang zeigen; ich habe daher lange geschwankt, ob einige von ihnen nicht in die zweite Periode gehörten.

99, 29 f., eine Fortbildung des Tones 103, 35. Die Naturschilderung, welche Reinmar in seiner ältesten Zeit nach Dietmars Vorgang einigemal angewandt hatte (108, 6 und 14; eine kurze Beziehung 6, 7 f.), war späterhin zurückgetreten; nur leise Andeutungen finden sich in 158, 1; 165, 1 und 109, 10. Erst bei der Rückkehr aus dem Lande, wo keine Vöglein trösten, bricht sie lebhaft hervor in 185, 1; 183, 33; ganz ähnlich sind 99, 29 und 191, 25, beide Lieder wahrscheinlich bald nachher gedichtet. Kürzer ist sie gefasst in dem späten Lied 318, 1. Der Gegensatz zum Leben in der Natur ist 169, 9 und 188, 31 betont.

Lässt sich für die Einzelstrophe 99, 29 eine sichere Zeitbestimmung nicht gewinnen, so müssen die andern Strophen des Tones doch bald nach dem Kreuzzug fallen. Die drei Strophen 100, 12, v. 1, v. 23 scheinen ein Wechsel zu sein, der durch mannigfache Künste zusammengehalten ist. Responsion verbindet v. 12 und v. 1; v. 12, der Anfang des Wechsels, ist mit

der Frauenstrophe durch den innern Reim verbunden, 100,1 mit 101,23 aber durch gleiche Reime auf den Enden der Stollen: *stât* : *missetât* und *gestât* : *gât*. — Der schwache Trost v. 19 *doch denke ich, si versuoche mich* findet sich vor dem Kreuzzug anscheinend überhaupt nicht; vergl. aber Rietenburg 19,17. In der Frauenstrophe findet sich noch nicht die Ausbreitung der spätern Frauenlieder 177,10; und 178,1, 186,19. Die Frau lehnt hier die Erhörung nicht direkt ab wie später, sie entschuldigt sich nur mit der Angst vor dem Trennungsschmerz. Form und Inhalt machen wahrscheinlich, dass das Lied recht bald nach dem Kreuzzug entstanden ist.

101, 7. Ueber die Zeit der Entstehung giebt es keine volle Sicherheit, aber der eigentümliche Satzbau, der die Schule Hausens verrät, findet sich in dieser Art erst in der vierten Periode. Besonders nahe steht 179,30: *mir ist lieber daz si mich verber und alsô daz si mir doch genaedic sî dan si mich und jenen und disen gewer, sô enwürde ich niemer mê vor leide frî.*

250, 1 f., vergl. Kap. IV. Die Zeit ist nicht sicher zu bestimmen. Der Gegensatz von Leib und Seele findet sich aber nicht vor dem Kreuzzug; auch würde man, wenn das Lied vor diesem gedichtet wäre, Reimbindung erwarten.

191, 7 f. Die Gründe, mit denen Schmidt und Burdach die Echtheit dieses Liedes bestreiten, sind durch die bisherigen Erörterungen alle erledigt. Zwar steht das Lied in C hinter dem Reinmar-Ruggeschen Liederbuch, aber dieses erwies sich als Reinmars Eigentum; zudem könnten die drei Strophen ebensowohl der Anfang der folgenden als ein Anhang der vorausgehenden Liedergruppe sein. Die romanisierende Reimhäufung, die wir auch in 154,32 finden, begreift sich aus dem Wetteifer mit den Westdeutschen. Ziemlich nahe steht Hausen 48,3.

48,3: 4sta, 4stb, 4sta, 4stb ‖ 4sta, 4stb, 4sta, 4stb, 4stc, 4stc.
191,7: 4sta, 4stb, 4sta, 4stb ‖ 4sta, 4stb, 2stc + 2stc, 4stc, 4stb.

Die angeblich volksmässige Verwendung des Naturgefühls in der dritten Strophe lässt sich in keiner Weise gegen Reinmar verwenden, wenn 183,33; 99,29; 108,6 und 14 von ihm gedichtet sind; ebenso nicht, wie Burdach selbst fühlt, der innere Reim. — Hausens Einfluss zeigt sich in dem Reim *man : kan : bekan* (vergl. 160,4) und in den Ausdrücken *kumber, kumber-*

liche v. 23 und v. 12 und *doln* v. 23 die sich vor dem Kreuzzug in der österreichischen Lyrik nicht zeigen. Auch der Reim v. 31 f. *leit : seit* führt uns in die vierte Periode.

v. 22 hat zweisilbigen Auftakt: *ich geloube im wol.*

166, 16 f. Die späte Zeit, in welche das Lied fällt, ergiebt sich aus dem ganzen Inhalt, aus dem Oxymoron 166, 16 *der lange süeze kumber* (bei Reinmar nur die Fälle 159, 24 *süeze arebeit*; 187, 36 *vil lange niuwen kumber tragen*; 189, 11 *mînen alten kumber, der mir iedoch sô niuwer ist* und 166, 16 — alle in späten Liedern) endlich aus den klingenden Stollenreimen. In den drei ersten Perioden fanden sie sich nur im Abgesang.

v. 32 ändert Burdach die Wortstellung nach A und bC, zum Teil auch nach E, aber die Betonung *mir künde éz niemán* halte ich für unmöglich. Nicht bloss dass die versetzte Betonung *niemán* ohne sicheres Beispiel (vergl. dagegen Paul 543) ist, das unbetonte Pronomen kann hier um so weniger über die hochtonige Silbe des folgenden Wortes erhöht werden, weil sonst Hiat entstünde zwischen ihm und dem vorhergehenden Worte; dieser ist an sich selten und wir hätten also hier drei Abweichungen von der gewöhnlichen Metrik. Ich lese daher mit Ausfall der Senkung *mirn kundez niémán gesagen*; vergl. 165, 32.

187, 31 f., die direkte Fortbildung von 99, 29. Dieser Ton ist der einzige mit vierzeiligen Stollen; die späte Abfassung ist evident. — Burdachs Verbindung der Strophen ist nicht ohne Bedenken, denn der Schluss von 188, 31 ist gerade, wenn nichts weiter folgt, besonders wirkungsvoll; doch sei notiert, dass ausser der Responsion *heiles tac* 187, 38 und 188, 38 die Strophen 187, 31 und 188, 31 auch gemeinsame Reime auf dem Schluss der Stollen haben, beidemal *mac* : *tac.* — 188, 7 ändert Haupt die Lesung von AC *daz si niemer* in *daz si nien,* wodurch falsche Betonung entsteht; entweder ist hier zweisilbiger Auftakt anzunehmen oder Apokope des Pronomens vor konsonantischem Anlaut des folgenden Wortes: *dazs.*

188, 36 ist mir in MF nicht verständlich: *waz hulfe danne mich ein strît, den er mit riuwen habe getan, sît ich in selhen banden lige. er* geht auf den Sommer, aber dass der Sommer *mit riuwen* streite, ist auffällig. Die in den Wörterbüchern bezeichneten Bedeutungen „Betrübnis, Schmerz, Kummer, Trauer,

Leid, Mitleid, Reue" passen nicht; dagegen ist das überlieferte *mit triuwen* leicht verständlich. Der Sommer hat Treue geübt (gegen die Menschen), indem er den Winter vertrieb.

162,7 f. Pauls Bedenken gegen die Textgestaltung (S. 541) halte ich durch Burdach S. 207 für erledigt. — In den drei Strophen des Tones sind der Anfang und der Schluss des Abgesanges trochäisch, alle andern Zeilen jambisch. Auffallend ist nur das Fehlen des Auftaktes v. 13. Die fehlerhafte Betonung in der Mitte des Verses 162,21 *mîn munt* ist durch die Ueberlieferung nicht so geschützt, dass man sie annehmen müsste. In dem Vers scheint *ie* ausgefallen zu sein, das nur in A fehlt; C: *swaz mîn munt ie*; E *swaz ie mîn munt*; *i* im übrigen ganz abweichend hat doch *ie* erhalten; dasselbe bildet das Korrelat zu *nie* im vorhergehenden Vers und ist für den Sinn unentbehrlich; vergl. die auch im Sinn ähnliche Stelle 166,14 *unde merke wa ich ie spreche ein wort, ezn lige ê i'z gespreche herzen nâhen bî.* Hier ist also nach der Ueberlieferung und der Analogie zu vermuten: *swaz ie mîn munt widr si gesprach. widr* in der Senkung einsilbig kommt sonst nicht vor, aber es ist jedenfalls zu beurteilen wie *odr* in der Senkung, das sich in spätern Liedern einigemal findet: 177,33; 195,23. —

Einen zweiten Anstoss in v. 30 weiss ich nicht ganz zu beseitigen. Die Betonung in MF *ich sihe wól swer nú vert sêre wüetende alse er tobe* wäre nicht wahrscheinlicher als Ausfall der Senkung hinter *vert*, aber *sêre* hat überhaupt keine Autorität; es ist in b überliefert, aber die Uebereinstimmung von C mit A und E beweist, dass es ein Schreiberzusatz ist, und zwar, wie mir scheint, ein recht ungeschickter. Man ist also genötigt hier eine alte Lücke anzunehmen; es werden drei Silben mit der Hebung auf der zweiten Silbe ausgefallen sein, etwa *von zorne* mit Beziehung auf v. 24.

162,34 f., derselbe Ton wie der vorige, aber doch von dem Dichter wohl als ein besonderer gerechnet, denn er hat hier nur die erste Zeile des Abgesanges trochäisch gemacht. 163,9 hat, wie Bartsch bemerkte, eine Hebung zu wenig. Die entsprechenden Zeilen der andern Strophen lassen sich ohne Gewaltsamkeit nicht verkürzen, auch lässt sich die zweite Strophe nicht als Einzelstrophe fassen, denn sie ist mit der ersten durch den Reim gebunden; der erste Reim der 2 Strophen

ist *wê : bestê*, die dritte Strophe variiert, indem sie denselben Reim in den Anfang des Abgesanges stellt.

165, 10 f. Trochäisch sind der Anfang des Abgesanges und die Waise. Regelmässiger Versanfang ist in zwei Fällen nach E herzustellen, das überhaupt hier die beste Ueberlieferung hat (Paul 542). A ist nach Burdachs Ausführungen mit BC verwandt; wo diese drei, oder A mit einem der beiden andern übereinstimmen, haben wir die Fassung einer gemeinsamen Quelle, der E als selbständiger Zeuge gegenüber steht. — In v. 32 nun beweist die Uebereinstimmung von E und A, dass *wol* ein späterer Zusatz der Quelle BC ist, der wahrscheinlich die fehlerhafte Betonung beseitigen sollte. Es stehen sich nun weiter gegenüber ABC *dín lop mít redé nieman* und E *dín lop níemán mit rede vollenden kan.* Die Betonung *redé* ist unmöglich; es ist also nach E zu lesen mit Ausfall der Senkung. Die Hebung des *dín* im Anfang des Trochäus ist unverfänglich.

Auch v. 36 ist E überlegen. Die letzte Zeile enthält eine Frage; diese tritt aber erst durch *wanne* in E deutlich hervor; *wanne maht och mir ein wenic fröide geben?* Dadurch wird zugleich der Auftakt, der dem Ton gemäss hier zu erwarten war, hergestellt. Da zweisilbiger Auftakt jambischer Zeilen neben trochäischen immerhin auffällt, so ist wahrscheinlich zu kürzen *wan*, wie ja auch *danne* sogar als Reim zu *dan* werden kann; es könnte aber auch *wan* aus *wande* gemeint sein, das in wünschendem Ausruf steht.

Die fünfhebige Waise führt uns, um von anderm abzusehen, in spätere Zeit. Burdach betrachtet 165, 28 als Einzelstrophe, mit Berufung auf Walthers Totenklage. Auch die geistliche Nachahmung HMS III, 468 h spricht dafür, dass die Strophe lange vereinzelt kursierte.

195, 10 f., eine Fortbildung von 163, 23 f. Die zwei ersten Verse des Abgesanges sind trochäisch. Die Beziehung zu 163, 23 f. tritt auch im Inhalt hervor, und dies veranlasste den Dichter wohl, den alten Ton mit leichter Umbildung wieder anzunehmen; vergl. v. 32 und 164, 10. Dass der Ton der spätesten Zeit angehört, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Die Regel des Versanfanges ist abgesehen von v. 28, wo im Beginn der Strophe der Auftakt ausfallen durfte, nur v. 36

gestört, wo E *danne* überliefert. E hat hier sonst keine Autorität; die Strophen stehen am Schluss der Handschrift und sind wahrscheinlich erst später nachgetragen, doch ist die Vertauschung gleichbedeutender Wörter in den Handschriften so gewöhnlich, dass man schon nach Vermutung *danne* für *als* setzen möchte, vergl. 203, 15.

193, 22 f. Burdach S. 229: „der Auftakt ist in diesem Ton mehrfach unregelmässig behandelt". Das ist nur richtig, wenn man bei der Konstituierung des Textes mit Haupt C folgt. Nach der bessern Ueberlieferung in E sind die erste und dritte Zeile des Abgesanges trochäisch; in 193, 28 hat C ein motivierendes *wan* vorgeschoben; in 194, 1 interpretiert es ohne Not den Sinn durch Einschiebung von *übel.* E überliefert ferner richtig 194, 8 *ôwê daz ichs ie began*, 194, 3 *daz ist missewende*, v. 15 *wenne mac ich anderwâ, scl. dienen.* Die Regel des Versanfangs ist also in E streng gewahrt; die einzige Ausnahme 193, 29 steht im Strophenanfang.

Dass E die bessere Ueberlieferung hat, lässt sich nicht abstreiten. Von den fünf Abweichungen in C wollen drei die ursprüngliche Lesart verdeutlichen, eine ganz gewöhnliche Verderbnis. Auch wäre nicht glaublich, dass der Schreiber von E, resp. der seiner Vorlage, die strenge Regelmässigkeit, wenn sie nicht überliefert war, sollte hergestellt haben.

Es folgen nun die trochäischen oder gemischten trochäisch-jambischen Töne; bei ihrer Besprechung folgen wir der Reihenfolge, die sie in MF haben.

160, 6 f., die am breitesten entfaltete Strophe Reinmars. Ich vermute, dass hier wie in 167, 31 Inreim anzunehmen ist, so dass die erste und zweite, die vierte und fünfte, die siebente und achte, die zehnte und elfte Zeile jeder Strophe zusammengehören. Wir bekommen dann im Aufgesang siebenhebige Verse mit Cäsur; sechshebige finden sich häufig, dreihebige nur in 176, 5 und 190, 27 und E 270 = MF 304. Wie der Ton in MF sich darstellt, sind in den Stollen die zwei ersten Zeilen jambisch, die dritte trochäisch, bei der strengen Symmetrie, auf die Reinmar sonst bedacht ist, ein auffälliges Verhältnis. Nun wechselt aber auch des Reimgeschlecht so eigentümlich, dass im Auf-

gesang, wo wir zwei Verse zusammenlegen, auf stumpfen Schluss des ersten jambischer Anfang des zweiten folgt und in dem sonst sehr ähnlichen ersten Teil des Abgesangs auf klingenden Schluss der ersten Zeile trochäischer Anfang der zweiten. Dieses eigentümliche Zusammentreffen macht unsere Auffassung wahrscheinlich. Wir erhalten also folgende Bildung:

Daz beste daz ie man gesprach odr iemer mê getuot,
daz hât mich gemachet redelôs
got weiz wol sît ichs êrste sach sô hete ich ie den muot
daz ich nie kein wîp für si erkôs.
kunde ich dar mich hân gewendet dâ mans dikke bôt
mînem lîbe rehte als ich ez wolde,
ich het eteswaz verendet. ich rüem âne nôt
mich der wîbe mêre danne ich solde.

167, 31 hat ganz denselben Stollenbau; dort schliesst die letzte Zeile mit einem 7hebigen Vers, der hinter der dritten Hebung Cäsur hat; *daz ir an manne nie sô jaemerlicher schade geschach.* Man kann die drei ersten Hebungen nicht als selbständige reimlose Zeile betrachten, denn es geht schon eine vierhebig stumpfe Waise voraus. Vergl. im übrigen auch 186, 19.

Der Versanfang ist streng geregelt. Die ersten Zeilen der Stollen und die drittletzte des Abgesanges sind jambisch, alles andere trochäisch. 160,19 muss *solz* in *sol éz* aufgelösst werden. 160,25 hat Burdach nach ABC hergestellt: *wil si des*; 160,11 ist wohl nach E richtige Betonung herzustellen *nie kein wîp für si erkôs*; 161,29 *si engetet* ist zu verschleifen. — 160,33 Ausfall der Senkung *lébté nâch wîbe.*

167,31 f. Der Aufgesang ist wie in 160,6; im Abgesang ist die erste Zeile trochäisch, die anderen jambisch. 168,8 verlangt die Regel des Versanfanges die Beseitigung des *und*; dieses ist für den Satz ganz entbehrlich und fehlt auch in a. v. 20 ist *daz ich* in *deich* zusammenzuziehen. V. 23 lässt sich die Regel leicht herstellen durch Auswerfung des überflüssigen *mir.* Da die letzte Strophe nur in a erhalten ist, lässt sich der Fehler nicht aus der Ueberlieferung selbst korrigieren, er hat dafür aber auch um so weniger Beglaubigung.

168,30 f. Die Abtrennung der dritten Strophe scheint mir nicht wie Burdach notwendig; die Strophe Walter *m* 3 schliesst sich ganz wohl als vierte Strophe an. Die gleichen Anfänge

der dritten und der vierten halte ich nicht für Responsion, dafür sind die übereinstimmenden Worte logisch zu unwichtig. Der Ton ist im Aufgesanz trochäisch-jambisch, im Abgesang trochäisch; ein analoger Fall findet sich nur noch in 186,19. Häufig ist dagegen der umgekehrte Fall, dass der Aufgesang rein jambisch oder trochäisch ist und der Abgesang wechselnde Rhythmen hat. — Der vorletzte Vers von *m* 3 entspricht nicht der Regel des Versanfangs.

169,29 f., rein trochäisch, giebt zu metrischen Bemerkungen keinen Anlass; auch **170,1**, trochäisch bis auf die jambischen Schlusszeilen des Abgesanges, können wir übergehen.

170,36 f., trochäisch-jambisch; im Abgesang ist der erste Vers trochäisch, die beiden andern jambisch. Zweimal ist das Gesetz verletzt. 171,29 überliefert b *daz wirt ir iedoch lîhte leit*, C *daz wirt ir doch vil lîhte leit*. Das richtige wird das sein, was beiden Handschriften gemeinsam ist und auch vom Metrum gefordert wird *daz wird ir doch lîhte leit*. — 171,1 lässt sich nicht mit Sicherheit bessern. Vielleicht ist zu lesen: *merket dâ ein wunder an*, statt *dâ merket doch ein wunder an*.

171,32 f. In den Strophen 171,32; v. 38; 171,11 und v. 17 sind die ungeraden Strophen trochäisch, die geraden jambisch. Seltsam ist nun, dass die spöttische Frauenstrophe 172,5 im Auftakt es gerade umgekehrt hält. Etwas Aehnliches finde ich bei Reinmar nicht. Man kann wohl zweifeln ob der Dichter sich selbst so verspottet hat, oder ob nicht vielmehr die Parodie eines Gegners, die aber andern Rhythmus hatte, wegen der sonstigen Gleichheit des Tons hier eingedrungen ist. Die ganze Strophe hat eine auffallende Familienähnlichkeit mit Walthers Parodien zu 159,1 und 36, Lachm. Walther 111,23 und 111,32. Auch die Synkope *dünkt* 172,10 ist auffallend; vergl. zu der Strophe Haupt zu Neidhart 31,5. Ist 172,5 unecht, so können die 4 andern Strophen ein Lied bilden.

172,4 verlangt das Metrum die Auflösung von *wil sis* in *wil si ez* oder *daz*. — 172 13 vermute ich *des* statt *dâ von*. V. 23 fehlt der Auftakt und die Wortstellung *und si mir swaere ein ende gebe* ist bei Reinmar sonst nicht aufzuweisen; hier ist augenscheinlich *mir* aus *mîner* entstanden, durch welche Lesung in beiden Beziehungen ein glatter Vers entsteht.

172,33 f. Bei diesem Lied ist die Ueberlieferung in bC

so schlecht, besonders in der letzten Strophe, das eine reinliche Herstellung nicht möglich ist. Dass die Willkür des Auftaktes nicht dem Dichter aufzubürden ist, erkennt man daraus, dass Aehnliches überall zu beseitigen ist, wo mehrere unabhängige Handschriften sich kontrollieren, wie man es bei 193, 22 und 174,3 besonders klar beobachten kann. — In v. 24 hat Haupt selbst durch Umstellung den Anstoss beseitigt. 172, 30 ist der Auftakt im Versanfang nicht zu beseitigen. Im übrigen bleiben noch fünf falsche Auftakte, v. 35; 173,1; v. 3; v. 4 und v. 5.

173,6 f. Nur in bC, doch ist die Ueberlieferung hier besser als in dem vorigen Lied. V. 33 ist *daz si* zusammenzuziehen (Burdach): *ir lop dazs.* In der letzten Strophe wird der eine Stollenreim im Abgesang wiederholt. Dasselbe findet sich in der letzten Strophe von 159,1 f. Vielleicht soll diese Reimhäufung den Schluss des Liedes bezeichnen.

174,3 f. Hier wird bC durch E kontrolliert; in Folge dessen lassen sich alle Verstösse gegen den trochäischen Gang des Liedes leicht beseitigen, wie schon durch Burdach geschehen ist. — v. 8 *deich,* v. 14 *unde tuot noch hiute sôz mich siht*; v. 36 *noch mir wîp* etc. Uebersehen hat Burdach nur v. 32, wo E wie in den drei letztgenannten Fällen das richtige bietet: *des engan ich niemen, swie fremde er mir sî.*

Die drei Töne 172,23; 173,6 und 174,3 sind in der Form sich nahe verwandt. Sie sind ganz trochäisch, in Folge dessen ist die Betonung im Versanfang oft sehr unrein; der Abgesang besteht aus drei Zeilen mit dreifachem Reim. Da sie in bC auch nebeneinander stehen, so ist es wahrscheinlich, dass sie auch chronologisch zusammengehören.

175, 1 f., trochäisch. V. 13 ist *saehe* statt *gesaehe* zu schreiben. Der Versanfang ist ganz rein, auch die Betonung besser als in den drei vorhergehenden Liedern.

176,5. Das Lied hat etwas so leicht Schwebendes, wie kein anderes Lied Reinmars ausser dem nahverwandten 190,27 und E 270 und 271 = MF 304. Auffallend ist hier die Waise als drittletzter Vers. Die Responsion tritt hier stark hervor. Vergl. hierüber wie über die Beglaubigung Burdach S. 218.

177,10 f., ein trochäisches Lied; nur die letzte Zeile ist jambisch. Die Regel des Versanfanges ist gestört in v. 24,

wo aber die Ueberlieferung überhaupt schlecht ist. Statt *biten* muss hier gestanden haben *gebieten*. Das ergiebt sich mit Sicherheit aus dem Schluss der Strophe *owê, gebiute ichz nu, daz mac ze schaden komen* und aus dem Anfang der folgenden *ist ab daz ichs niene gebiute*. Der gemeinsame Fehler von bC und E in v. 24 beweist, dass dieselben aus ein und derselben Quelle schöpften. Es ist demnach weiter zu vermuten, dass auch *ezn si* bereits in dieser Quelle mit dem gleichbedeutenden *wan* vertauscht wurde, so dass der Vers also lauten würde: *wan ob ichz gebieten welle* — v. 26 steht *mugt* in der Senkung, wie v. 32 *odr*, letzteres freilich vor Vokalanlaut des folgenden Wortes eine leichtere Freiheit; *mugt* ebenso 93,21, *sagt* 85,7, *klagt* 85,35. Was die Form anlangt, so ist natürlich mit Bartsch LD *mugt* nicht *mugent* und so überhaupt in allen Fällen in der zweiten Pers. Plur. anzunehmen, nachdem sich ergeben hat, dass Reinmar nicht ein Alemanne, sondern ein Oesterreicher war.

178, 1 f., ganz trochäisch. v. 13 hat Auftakt. Dieser fällt weg, wenn man Walther m folgt *unde saehe in gerner denne den tac*. m ist zwar zweifellos aus E hervorgegangen und hat daher diesem gegenüber im allgemeinen keine Autorität, es könnte aber in einem besondern Fall sich treffen, dass es die ursprüngliche Lesung von E bewahrte, die in dieser Handschrift selbst durch spätere Abschrift entstellt sein könnte. Hier wäre es auch leichter zu begreifen, dass in E zu dem auffallenderen Ausdruck das formelhafte *lieht* hinzutrat, als dass m es wegliess; aber es wird sich fragen, ob es zu den verkürzten Ausdruck Analogien giebt. Aus MW 3, S. 2 liesse sich etwa anführen *rîche alsô der tac* MS 163, a, *diu frouwe was ir muotes rîche alsam der tac Wigal* 5222. Ich bin nicht im Stande mich für das eine oder das andere zu entscheiden.

179, 3 f. Die drei letzten Strophen trennt Burdach mit Recht als besonderes Lied ab. Ueber die Darstellung des Tons kann man zweifelhaft sein. Bartsch verbindet den sechsten mit dem siebenten und den achten mit dem neunten Vers, aber der Zusammenhang, in dem er Germ. XII, 139 diese Formation begründet, macht mich bedenklich, denn Reinmar geht im allgemeinen nicht wie die ältern romanisierenden Dichter darauf aus, den einzelnen Zeilen gleiche oder annähernd gleiche Hebungszahl zu geben; ferner ist die Verschlingung der Reime

auffällig; man muss bei Reinmar erwarten, dass einem Endreim auch wieder ein Endreim entspricht. Die letzten zwei Zeilen der Strophe glaube ich daher nicht verbinden zu dürfen. Dann entsteht das Schema des Abgesanges:

Diu ist mir verboten gar.
nu verbieten alsô dar und hüeten
daz si sich erwüeten
wê wes nement si war.

So fällt denn auch der überkurze siebente Vers weg und die Reimbildung ist ähnlich der im Abgesang von 191, 7.

Der Ton ist, wenn man den sechsten und siebenten Vers verbindet, ganz trochäisch. 179, 29 stellt Burdach her *dazs mir* v. 17 aber ist bedenklich *ein wîp mit als reinen siten.* Vielleicht ist hier der unbestimmte Artikel zu missen. In 180, 14 ist *alsô* verdächtig. Wir haben hier ein Polysyndeton; v. 14 ist als Satz mit v. 12, 13 und 15 koordiniert; es ist unglaublich, dass *also*, das doch v. 14 nicht steht, v. 15 echt ist. Seine naturgemässe Stelle hat es im Anfang der Periode in v. 12; es ist hier jedenfalls zu schreiben *unde fliuget von mir hin.* — 180, 18 *deich* auf *lîden* zu beziehen. 179, 37 ist schon zu 105, 5 gebessert: *ich wils,* wie p liest.

181, 34 f., trochäisch, nur die letzte Zeile ist jambisch. Der Auftakt 183, 19 ist jedenfalls zu beseitigen. Die direkte Erklärung *nu waenet si mich hân betrogen* ist im Munde des höfischen Reinmar nicht zu erwarten. Das Verletzende wird wesentlich gemildert, wenn man *nu* streicht und den Satz als Frage fasst: *waenet sie mich hân betrogen?* Da der folgende Vers mit *nu* beginnt, so sieht man leicht, wie es v. 19 in den Text gekommen ist. 183, 10 f. *geschên : ergên.* Haupts Vorschlag *getân : ergân* ist nicht unbedingt notwendig, da sich Reinmar 160, 4 *nan* und 191, 20 *bekan* gestattet, aber er ist doch wahrscheinlich bei dem nur in C überlieferten Lied. Ich vermute überhaupt, dass 182, 14—182, 32 = 56 Zeilen auf einem eingelegten Blatt standen. Dafür spricht nicht nur die Unechtheit von 182, 14 f., sondern auch die zeitliche Zusammengehörigkeit der drei Kreuzlieder 181, 13 f., 183, 33 f. und 184, 31 f., und die ziemlich schlechte Ueberlieferung des Einschubs in C, welche in 182, 34 und 183, 3 durch die bessere in E zu kontrollieren ist; in dem

vorausgehenden und den folgenden Kreuzliedern scheint sie gerade gut zu sein.

185,27 f. Die ungeraden Verse sind trochäisch, die geraden jambisch. In v. 37 hat Haupt nach A gegen das Gesetz der Strophe Auftakt angenommen, wo nach C zu schreiben ist: *mir im herzen.* Die Autorität von A ist hier überhaupt sehr gering. — In 186,5 (nur in C) lässt sich entweder schreiben *deich mich her gesûmet hân*, oder *daz ich her gesûmet hân*, was ein Schreiber leicht in die gewöhnlichere reflexive Form umschreiben konnte. Beispiele zu dem Gebrauch im Mhd W II,2 S. 727, b — z. B. Iwein 7009 *nune sûmten siz niht mêre.* — v. 186,11 *wê* statt *owê.*

186,19 f. Der Abgesang besteht aus zwei trochäischen Doppelzeilen. Im Aufgesang stehen dazu die verhältnismässig kurzen zweiten und dritten Stollenverse in Kontrast die auch neben den sechshebigen ersten Versen auffallen. Vielleicht sind hier der zweite und dritte und ebenso der fünfte und sechste Vers des Tons zu verbinden. Eigentümlich ist dabei, dass zwischen einzelnen621 Links Vershälften Senkungen synkopiert sind, ebenso wie zwischen den Doppelzeilen des Abgesanges. Der alte Gegensatz von stumpfer Waise und klingendem Reim tritt im Abgesang wieder auf.

Die zweiten Zeilen der Stollen sind jambisch, alles andere trochäisch. Nur 186,38 hat ein Trochäus einen Auftakt erhalten.

189,5 f., jambisch-trochäisch; im Abgesang sind die drei ersten Zeilen trochäisch, die zwei letzten jambisch. In 189,38, das keinen Auftakt haben sollte, wird man das müssige *hin* streichen dürfen: *des hab ich zir kulden ie gedinge.* — 179,30 *gêret*, die einzige Synkope einer Vorsilbe bei Reinmar.

190,3 f. Der Ton ist trochäisch, nur die vorletzte Zeile ist jambisch. Burdach nimmt in v. 13 an dem kausalen *wande* Anstoss, aber die Aenderung in *wan* giebt der Zeile eine Hebung zu wenig. Die Nachtragsstrophe e 352 halten Burdach und Paul für echt; in ihr sind die drei letzten Zeilen jambisch; auch findet sich zweimal Synkope *dienste* im zweiten Vers (dieses hat Reinmar auch 181,18 und 159,23) und *dienst* im letzten Vers, ein besonders schwerer Fall. Ich halte demnach die Strophe nicht für gesichert.

190,27 f. Das Metrum ist mit 176,5 nahe verwandt; auch

findet sich Responsion wie dort; doch ist die Waise hier wieder an die vorletzte Stelle getreten.

191,2 und 3 hat E Schmidt, wie ich glaube, richtig gebessert. Haupts Lesung ist, wie er selbst sagt, ein Notbehelf. Von einem Wunder kann hier gar nicht die Rede sein, denn dass ein solches geschehe, hat für die Frau gar kein Interesse, es kann für sie kein Motiv der Erhörung sein. *wunder* muss daher ein Irrtum sein, der sich am leichtesten aus einer Verwechselung mit dem graphisch nahe stehenden *kumber* erklärt. Schmidt meint nun, die Konjektur *sît ich kumber dol* führe zu weit von der handschriftlichen Ueberlieferung ab. (C *durh ein wunder dol*, A *doln*), es scheint mir aber, dass das eine Missverständnis weitere Aenderungen notwendig nach sich ziehen musste. Man könnte statt *sît* aber auch annehmen *dur deich kumber dol.* Zu dem Ausdruck vergl. 191,23 *von schulden ich den kumber dol,* 169,32 *daz ist ein kumber, den ich harte gerne dol,* 201,23 *daz ich als unsenfte swaere dol.* Die Aenderung ergiebt den Gedanken, den man erwarten muss. Der Dichter denkt sich, dass der Kummer, den er ausstehe, ihm gewissermassen ein Recht auf Erhörung gebe; vergl. 160,31; 175,7 und besonders 170,5 f.: *doch versuoche ichz alle tage und diene ir sô dazs ân ir danc mit froïden muoz erwenden kumber den ich trage.* Man wird nun auch wohl die Interpunktion ändern müssen: *sô tuoz, saelic wîp, sît ich kumber dol, ê daz ich dîn ab gestê.* Der Dichter droht, der Kummer könne ihm zu viel werden. Dann folgt ganz in Reinmars Art die Revokatio: *ja enist in der werlt sô guotes niht, ich verspriche ez ê*; vergl. 160,31—37.

191,34 f. Die erste, dritte, fünfte und sechste Zeile sind trochäisch, die andern jambisch. Die Regel ist überall beobachtet, wenn man 192,2 *als* statt *alsô* schreibt und 192,9 hinter *wan* das überflüssige *daz* streicht.

194,34 f. Die erste Strophe scheint für sich allein stehen zu müssen, vergl. Burdach 229. Die Regel des Versanfanges lässt sich nicht sicher feststellen. Urteilt man nach den zwei verwandten Strophen 195,3 und 233,8, so ist der Auftakt in v. 36 überschüssig. Der Vers könnte aber als Jambus richtig sein, denn v. 34 beweist nichts für den Rhythmus der Strophe, da im Anfang der Auftakt öfters ausfällt. — Trennt man nun 195,3 ab, so ist auch die Ueberlieferung hier wieder herzustellen,

v. 3 *von guoten wîben,* v. 5 *wâ gesach.* Die zwei letzten Verse lassen sich mit der unter Meinloh mitgeteilten Strophe C 14 wohl nur so übereinstimmend machen, dass man abteilt, wie es S. 233 geschehen ist

der wol an in erwirbet pfliht
der fröiden, der ir güete wunder geben kan.

Dann weichen die Strophen aber darin von einander ab, dass C 228 im letzten Vers Auftakt hat.

196, 35 f., trochäisch-jambisch. Das Lied ist nach E zu gestalten; s. Burdach S. 229. Auffallend ist der zweisilbige Auftakt v. 38 *in gelêbe.* So häufig derselbe in rein jambischen Liedern ist, wo Jamben mit Trochäen wechseln wird er vermieden, weil er den Unterschied der Rhythmen verdunkelt. — Der Wechsel von Trochäen und Jamben ist in Burdachs Herstellung ganz regelmässig. 197, 7 *swies gebiutet.*

Warum die zwei Strophen, welche nur E bietet, unecht sein sollen (Burdach), weiss ich nicht. E hat gerade hier eine sehr gute Ueberlieferung, auch der Inhalt bietet nichts Unreinmarisches; es bleibt also nur der Versschluss *des bat ich.* Es ist aber mindestens problematisch, ob das Gesetz, welches Lachmann zu Iwein 4098 aufgestellt hat, auch für Reinmar gilt. Auf 193, 11 kann ich mich dabei nicht berufen, denn die betreffende Strophe halte ich für unecht, aber auf Walther 112, 33 (vergl. Paul 520).

197, 15 f., trochäisch-jambisch. v. 24 ist Verschleifung nötig *da ist*; 198, 1 ist *und entet* mit Tilgung der Vorsilbe *ge* und 197, 26 *waz sol ein unstaeter man* statt *war zuo* in C zu vermuten. Das Lied ist nur in C bewahrt.

198, 28 f., rein trochäisch.

201, 12 f. Das Lied ist nur in E erhalten. Ein Grund es Reinmar abzusprechen liegt nicht vor. Die Verderbnis der Ueberlieferung aber ist so gross, dass über den Rhythmus keine sichere Entscheidung möglich ist. Durch einige Aenderungen erhält man folgendes Schema: 4st a, 4st b, 4st a, 4st b | 5st c, 4st c, 5st c; die erste, dritte, fünfte und sechste Zeile sind anscheinend trochäisch, die andern jambisch. Da die handschriftliche Grundlage zu schlecht ist, lohnt es sich nicht, im einzelnen Aenderungen vorzunehmen.

201, 33 f. Burdach macht darauf aufmerksam, dass die

erste Strophe, die nur in E überliefert sei, mit den übrigen nichts zu thun habe und am besten als Einzelstrophe genommen werde. Dafür spricht auch das Metrum. Dasselbe ist hier ganz trochäisch, in den übrigen Strophen aber ist die letzte Zeile jambisch. 202,12 falsche Betonung *âne si niemán.* Die Strophe ist nur in Em erhalten; bei der Sorglosigkeit, mit der E geschrieben ist, ist es sehr wahrscheinlich, dass der Fehler durch einen Irrtum in der Wortstellung entstand: *ich weiz wol daz mich nieman âne si getroesten mac.* 202,16 ist natürlich *ge-* vor *triuweclîchen* zu tilgen, ebenso v. 23 *diu*; dann erhält man die Betonung *mîn rede ist noch gar ein wint.* v. 24 liegt gar kein Grund vor die Ueberlieferung in E zu ändern: *ein tumbez kint.* Die Lesung wird durch das Missverständnis in m *ein jungez kint* bestätigt. Haupt strich das Adjektivum wohl, um wieder der Apokope des *si* zu entgehen, doch fehlt in seiner Rezension dem Vers der Auftakt. Wir schreiben also: *nu wils mich zallen zîten triegen als ein tumbez kint.*

202,25 f., trochäisch. v. 25 *mirst.* Zweimal findet sich Auftakt. v. 27 ist vielleicht Umstellung und Apokope anzunehmen *swiech gerne rehte taete*; auch könnte man sich v. 35 mit Apokope helfen *und êre gerne guotiu wîp*, es ist aber klar, dass bei dem nur in e erhaltenen Lied die Gewähr sorgfältiger Ueberlieferung nicht gross ist.

Von den weiteren Nachträgen in e kann e 350 S. 311 wegen des Strophenbaues Reinmar nicht zugeschrieben werden (Paul S. 524). Reinmar hat im Strophenanfang nie reimlose Zeilen, nie andern als überschlagenden Reim. Auch fehlt die Dreiteilung und scheint der Versanfang in dieser Einzelstrophe regellos zu sein.

Dagegen kann e **354** echt sein, eine trochäische Strophe, in der nur die erste Zeile Auftakt hat; in der letzten Zeile wird der Auftakt und die falsche Betonung durch Umstellung beseitigt: *sô bin ich unschuldic und diu schulde ist dîn* (vergl. zu 158,10).

319,1 f. Das Lied, welches in BC irrig, wie Haupt erkannte, unter die Lieder Hartmanns geriet, wird durch E Reinmar zugewiesen; da es mitten unter echten Liedern dieses Dichters steht und in allem dessen Eigenart zeigt, so ist es überflüssig, den Beweis der Echtheit im einzelnen zu führen. Der Ton ist trochäisch, nur in der letzten Zeile jambisch.

304,1 f. = E 270 und 271. Auch hier kann ich keinen Grund an der Bezeugung durch E zu zweifeln entdecken; ich halte sie daher mit Paul für echt. Der Ton ist trochäisch-jambisch, im Abgesang werden zwei jambische Zeilen von zwei trochäischen eingeschlossen. Die zweite Strophe ist leider verstümmelt.

Wir hatten in den späteren Liedern vorzugsweise den Versanfang durch allerlei kleine Mittel zu berichtigen. Wackernagel und Rieger haben das bekanntlich für Walther gethan; dagegen zählt Wilmanns Walther S. XXXIX eine beträchtliche Reihe von Fällen auf, in denen dieser Dichter sich Ausnahmen gestattet. Ich habe Walther nicht so ins einzelne durchgearbeitet um sagen zu können, ob es glaublich ist, dass er im Lied, denn der Spruch ist anders zu beurteilen, sich so weit von der strengern Praxis Reinmars entfernt habe. Für diesen jedenfalls ist die Annahme einer grossen Strenge, besonders bei Trochaeen, durchaus begründet. Die Freiheit, welche er sich in der zweiten Periode nach dem Vorgange Veldegges öfters nahm, hat er in der dritten Periode wieder fast ganz gemieden.

Für die Lieder mit wechselndem Rhythmus und für die Tröchäen muss man aber auch schon aus innern Gründen eine gewisse Strenge erwarten. Der Wechsel war etwas Neues und trat erst dann klar hervor, wenn Regelmässigkeit Gesetz war. In den jambischen Versen stimmen, wo in MF Ausfall des Auftaktes angenommen ist, hierin meist die Handschriften überein. Folgende Fälle kommen nach Perioden geordnet vor:

I.

156,13; v. 14; v. 16; v. 19; v. 23 in BC.

103,36 und 104,3; v. 6; v. 10; v. 12 in ABC; 105,26 in BC¹C²A; 104,31 in C; 6,10 in A; 104,17 in AB, C schiebt *gar* ein; 104,21 in AB, C schlägt *swie* vor.

151,10 und v. 12, wohl auch v. 7 und 15 in BC.

Die Töne 103,3 f., 150,1 f., 152,25 f. und 153,5 bieten kein Beispiel dar.

II.

165,9 in C, nicht in B.

163,25 in A, bC, E. 164,2, v. 11, v. 21, v. 29 in bCE.

158,15 in ACE; 158,25, 28 in BCAE.

156,29 in A, E setzt *und*, BC *durch* vor.

156,32 in ABC; 157,18 in CE, A setzt *und* vor.
157,25 in ACE, 157 30 in AC, E *vil langer*.

III.

151,21 und 31 in BC. Aber dieser Ton wie auch 154,32 kommt wegen der schlechten Ueberlieferung nicht in Betracht; in letzterem ist nicht einmal der Rhythmus ganz sicher zu bestimmen.
36,30 in BC.
109,27 in BCE (im Versanfang.)
110,6 im zweiten Teil der Doppelzeile in A, C¹C²E.
185,23 nur in C, steht in einem Ton mit wechselndem Rhythmus.

IV.

100,23 (im Versanfang) und v. 28 BC¹C².
165,34 *máht* ABC, *wenne maht* E.
167,4 AbCE (im Versanfang).
193,29 in CE und 194,11 C (im Versanfang); E ganz abweichend.
194,7 in C *und* (regelmässig ist *undé*); E weicht ab.
195,28 in CE (im Versanfang).
195,36 C *áls mîn*, E *danné mîn*.
(202,24 überliefern E und m mit Auftakt.)
(310,2 in Em jambischer Vers bei wechselndem Rhythmus.)

Es zeigt sich hier im allgemeinen eine ziemliche Uebereinstimmung der Ueberlieferung. Anders verhält es sich dagegen mit den trochäischen Versen, in denen gegen das Gesetz der Strophe der Auftakt zugesetzt ist. Wo hier mehrere unabhängige Rezensionen vorliegen, weichen dieselben regelmässig von einander ab und zwar so, dass in einer derselben das Gesetz gewahrt ist. Folgende Fälle ergaben sich uns:

152,11 *daz blîbet von mir ungeklaget* in BC,
dáz belîbet ungeklaget in E.
152,20 *mich müet und sol,* BC; *mich müet sol,* E.
165,32 *dîn lóp* BC; *dî́n lop* AE wobei später *wol* fehlt.
168,8 *und wie* bC, *wie a.*
171,28 *daz wirt ir iedoch lîhte leit* in b, *daz wirt ir doch vil lîhte leit* in C. (b und C rechnen sonst nicht als besondere Rezensionen; der Fall ist erwähnt, weil sie sich hier korrigieren.)
174,13 *und tuot noch hiute swenne si mich siht* in bC, E *unde . . . sôz mich siht.*

174,32 *den gib ich niemen, swie frömde er mir iemer sî* bC, *des engan . . .* mit Ausfall von *iemer* E.
174,36 *und daz mir* in bC, *nóch mir* E.
175,13 Cb und E *gesaehe ich.*
186,11 *owế waz wils abr* AC.
193,27 *wan ích enkan* C, in E fehlt *wan.*
194,1 *wê dázs als übel* C, *wế dazs als* mit Ausfall von *übel* in E.
194,15 *nu mac ich dienen anderswâ* C, *wenne mac ich anderswâ* E.
196,37 *die müezen* C, *die muoz* E.
197,13 *si möhten tuon als ich dâ hân getân* C, *möchte etelîcher tuon als ich* E.

Hierher gehören wohl auch zwei Fälle, in denen die ursprüngliche Lesung von E durch m erhalten sein könnte:
178,13 *und saèhe in gerner denne den liehten tac* E, *únde . . . liehten* fällt aus in m.
202,23 *mîn réde diust* E, *mî́n rede ist* in m.

Sieht man aber auch von 171,28, 178,13, 203,23 ab, weil die betreffenden Handschriften nahe verwandt sind, so bleiben noch vierzehn Fälle, in denen der Text von C, der in MF gewöhnlich zu Grunde gelegt ist, auch in anderer selbständiger Rezension überliefert ist. In zwölf Fällen entspricht diese dem Gesetz des Strophenanfangs, in zwei Fällen treffen beide Ueberlieferungen zusammen, in 175,13 (*gesaehe*) und 186,11 (*owê*); aber gerade hier genügt eine graphische Aenderung. Wo sich in jenen andern Fällen bei verschiedener Lesung auch eine Verschiedenheit des Sinnes ergab, da zeigte sich stets die Handschrift, welche das Gesetz des Versmasses wahrte, überlegen. Eine absichtliche Herstellung desselben ist undenkbar. Abgesehen davon, dass zu einer solchen Thätigkeit in Bezug auf den Versanfang bisher kein Analogon bekannt geworden ist, ist die Handschrift E, auch wo sie einen guten Text hat, sehr flüchtig geschrieben und verletzt selbst sehr häufig das strengere Gesetz. Nur wäre es ein Zufall, wenn es gerade an derselben Stelle wie in C geschähe.

Das nun das Gesetz bei trochäischen Versen überall, wo zwei Rezensionen sich unabhängig gegenüberstehen, gewahrt ist, so muss man in den Fällen, wo nur eine einzige Ueberlieferung vorhanden ist, die Abweichungen als Verderbnisse betrachten. Die einzelnen Fälle auch aufzuführen wäre zweck-

los. Man wird bei Reinmar dann nicht bloss die Orthographie, sondern auch die Lesart ändern dürfen (vergl. Lachmann, Walther zu 64,15, Wackernagel und Rieger, Walther XXIX und XXX). Fast alle Fälle dieser Art waren übrigens sehr einfach zu erledigen; sie liessen sich entweder auf Vertauschung gleichbedeutender Wörter oder auf kleine dem Sinn entsprechende Einschiebungen zurückführen. Hier und da mag man die Verderbnis vielleicht anders heilen, aber dass dass Gesetz von dem Dichter selbst streng festgehalten wurde, scheint mir zweifellos. Vereinzelte Ausnahmen sind dabei immer möglich; wahrscheinlich ist eine solche für 186,38. Findet sich doch auch einmal in einen Lied mit wechselndem Rhythmus bei jambischem Vers zweisilbiger Auftakt, 196,38.

Fehlender Auftakt im Anfang jambischer Strophen wird häufig und wo verschiedene Handschriften vorliegen, übereinstimmend überliefert: 100,23; 104,6; 109,27; 155,38; 164,21; 167,4; 193,29; 194,10; 195,28; vielleicht auch 194,34. Weniger sicher ist, dass er im Anfang bei trochäischen Versen zugesetzt werden durfte: 172,30; 197,22; e 354 S. 312.

Auf die Metrik ist es nicht nötig noch weiter einzugehen, nachdem das Wichtigste bei den Bemerkungen zur dritten Periode erwähnt ist. Eine systematische Uebersicht der Metrik Reinmars wäre vielleicht für manche Zwecke bequem, aber sie lag nicht im Plane der vorliegenden Arbeit. Nur eine Konsequenz der Verkürzung des Abgesanges möchte ich hervorheben.

In der ältesten Zeit war der Aufgesang der konservative Teil des Tons; eine kleine Aenderung gab das schon in der zweiten Periode, indem jetzt auch im Aufgesang die Zahl der Hebungen in den einzelnen Versen wechselte. Dem Abgesang aber blieben immer noch eigentümlich die verschiedenen Formen der Reimbindung, der gepaarte, der umarmende, der dreifache Reim, auch der Wechsel im Reimgeschlecht; nur hier trat klingender Reim auf. In den Tönen mit verkürztem Abgesang giebt es für diesen nur einen Reim (eine Ausnahme 193,22). Es scheint nun Reinmar widerstrebt zu haben, einem Strophenteil ausschliesslich klingende Versausgänge zu geben. Er verlegt daher, um den klingenden Reim nicht ganz zu meiden, diesen jetzt in die Stollen, wo er häufig mit stumpfem Reim wechselt. Vollständig klingend reimenden Aufgesang hat nur

189, 5 f.; klingend reimenden Abgesang hat 186, 19, aber hier finden sich nach volkstümlichem Gebrauch zwei stumpfe Waisen als Gegensatz. Ausserdem findet man in verkürztem Abgesang klingenden Reim nur in 193, 22, hier neben einem stumpfen Reimpaar.

Die Verschiedenheit der beiden Strophenteile tritt aber auch jetzt noch hervor. Nur im Abgesang zeigt sich jene starke Differenz in der Zahl der Hebungen, jener Uebergang von vier- zu siebenhebigen, von fünf- bis zu achthebigen Zeilen. Naturgemäss tritt auch nur hier der gepaarte Reim, zuweilen durch eine Waise von einander getrennt, sowie der dreifache hervor. Hier zeigt sich aber auch mit Vorliebe der Wechsel der Rhythmen. Es giebt zahlreiche Töne, die im Aufgesang rein jambisch oder trochäisch sind, im Abgesang dagegen gemischten Rhythmus haben; zu ersteren gehören 151, 33; 154, 32; 162, 7; 162, 34; 165, 10; 193, 22; 195, 10; zu letzteren 170, 1; 177, 10; 182, 34; 190, 3; 194, 34 (oder wenigstens 195, 3) 318, 1; dagegen giebt es nur zwei späte Fälle, in denen der Aufgesang im Rhythmus wechselt, der Abgesang aber nicht, 186, 19 und 168, 30. Die alte Auffassung des Abgesanges als des stärker variierenden Teiles der Strophe blickt in diesem Verhältnis noch durch.

Es sind nun noch einige Lieder zu besprechen, die in MF unter Reinmars Namen mitgeteilt, aber ganz oder teilweise unecht sind.

180, 18 f., ein Kreuzlied, noch in der Heimat gedichtet, vergl. 181, 5 *maneger swüere wol, der nu hie bestât.* Die Sprache hat nichts, was Reinmar widerstrebte; daher habe ich Germ. XXII, 195 f. das Lied eifrig gegen Schmidt in Schutz genommen. Auch der Inhalt scheint unverfänglich; wenn aber unsere früheren Ausführungen über den Inhalt der Lieder, welche auf die Kreuzfahrt fallen, richtig sind, so sollte man einen so elegischen Ton nicht erwarten. Die Form aber weicht so vollständig von allem ab, was Reinmar gemäss ist, dass das Lied ihm nicht gehören kann.

Das Metrum, wie es in MF sich darstellt, hat Paul S. 544 berichtigt, indem er alle Zeilen auf fünf Hebungen zurückführt; nur v. 36 ist leichter *manne* als die Steigerung *harte* zu ent-

behren. Im übrigen kostet es nicht mehr Aenderungen der Ueberlieferung, um die erste und dritte Zeile, wie die Symmetrie verlangt, fünfhebig herzustellen, als sechshebig, wie Haupt gethan hat. Die Form des Liedes beweist, dass es ein Westdeutscher dichtete. Der Auftakt ist hier vollkommen regellos, auch nicht mit kleinen Aenderungen herzustellen. Besonders wichtig ist, dass dem Lied die Dreiteiligkeit fehlt, die Reinmar mit Ausnahme des alten und in epischen Kurzzeilen gedichteten Tons 156,10, der in allem eine eigene Stellung einnimmt, nie aufgiebt. Zwar nimmt Regel Germ. XIX, 168 dreizeilige Stollen und zweizeiligen Abgesang an, aber erstens kommt ein derartiges Verhältnis von Stollen und Abgesang bei Reinmar niemals vor, zweitens fehlt den angeblichen Stollen die Symmetrie in Bezug auf den Reim, drittens bekämen wir hier schon im Aufgesang klingenden Reim, den Reinmar in den drei ersten Perioden nur im Abgesang zulässt. Wollte man nun aber auch die unteilige Strophe als Ausnahme gelten lassen, so entscheidet gegen den österreichischen Dichter doch, dass hier fünfhebig klingende Verse fünfhebig stumpfen gleichgestellt sind; das kommt nach dem Vorbild der Romanen sehr oft bei den Westdeutschen, aber nie, weder zur Zeit des Kreuzzuges noch späterhin (194,19 ist auch unecht) bei dem in den heimischen Traditionen festwurzelnden Reinmar vor.

Das Lied eröffnet in C ein neues Liederbuch, es steht an der Spitze der Lieder, die nicht auch in B oder b erhalten sind. Wahrscheinlich ist es ein Nachtrag zu 181,13. Gerade Kreuzlieder dringen wegen des augenfälligen Inhaltes leicht in Liederbücher ein, welche solche schon enthalten. So schloss sich 211,12 f. an Hartmanns grosses Kreuzlied 209,25 f. in BC an und das Lied 94,15 ist irrig Johansdorf zugeschrieben worden. Ueber die Stellung von 180,28 an der Spitze des Liederbuches vergl. Kap. IV Schluss.

182,14 f. Ueber die Unechtheit dieses Liedes, wie auch über die von **203,24** herrscht eine fast allgemeine Uebereinstimmung. Ein besonderer Nachweis scheint überflüssig.

192,25 f. Der Ton, trochäisch-jambisch, ist in Reinmars Art. Zwei Abweichungen im Versanfang lassen sich bei dem nur in C überlieferten Liede leicht beseitigen, 193,5: *ein als schône redender man*; v. 12 *dô wânde ich, ich taete wol* mit

Ausfall von *des.* Den Inhalt bildet ein Streit von Ehre und Liebe im Herzen der Dame, wie ihn Hausen in 54, 1 darstellt. Bei Reinmar finden sich derartige theoretisch konstruierte Fälle sonst nicht. Wo er in der Kreuzzeit von der altösterreichischen Tradition überhaupt abweicht, da geschieht es in einer Weise, welche seinem wirklichen Verhältnis zu der Frau entspricht. In der einzelnen Strophe 100, 23 verhält sich die Frau ablehnend und auch in den spätern Frauenliedern 177, 10, 178, 1 und 186, 19 spricht sie so, wie wir nach allen Anzeichen schliessen müssen, dass sie gedacht hat, oder wenigstens, wie der Dichter selbst ihr Verhältnis zu ihm auffasste. Möglich wäre es immerhin, dass Reinmar nach Hausens Vorbild gegen seine sonstige Art ein Liebeslied dichtete, das seinem wirklichen Verhältnis nicht entsprach. Aber das Lied hat auch sonst Singularitäten, so den Reim *stat* für *state* (auch Walther 119,34, aber Lachmann bezweifelt, Wilmanns Walther S. 342 leugnet, dass der Reim Walther zuzutrauen sei). Der Ausdruck *sêr* 193, 14 ist ursprünglich den westdeutschen Lyrikern eigen (vergl. die Stellen bei Schmidt S. 102 f.); einmal findet sich das Kompositum *herzesêr* 171,8, aber wie Lehfeld bemerkt hat (Beiträge II, 381 Anm.), als Antwort auf Walther 54,6, so dass der Ausdruck dem Dichter, der ihn sonst absichtlich zu meiden scheint, nicht anzurechnen ist. Ausserdem steht er in einem unechten Lied 201, 11. Am auffallendsten ist mir 193, 10 f. der Ausdruck *zeinen zîten er mich bat, deich sînen dienest naeme.* Der Ausdruck findet sich auch 46, 30 bei Hausen: *einer frouwen was ich zam, diu âne lôn mîn dienest nam* und Hartmann 208, 12. Reinmar gebraucht ihn niemals, so oft auch von dem *dienen* die Rede ist, auch bei seinen Vorgängern kommt er nicht vor und es ist wahrscheinlich, dass das *dienest nemen* in der spezifischen Bedeutung, die es hier hat, damals in Oesterreich noch nicht Sitte war. Diese Bedeutung ergiebt sich daraus, dass die Frau selbst einwilligt, dass der Ritter ihr diene. In 193, 20 *dô tet er als ein saelic man, der sînen kumber allez ûf genâde klaget*, ist der Ausdruck ungeschickt. Das formelhafte *saelic* passt nicht zu dem *kumber*; warum sollte auch ein *saelic man* gerade so verfahren? Schliesslich ist auch das bemerkenswert, dass der Ausdruck im einzelnen zwar manches von Reinmars Art hat (vergl. Paul 521), aber doch Hausen

54, 1 f. näher steht, als irgend ein anderes Lied Reinmars einem der Westdeutschen.

Ich zweifle nach alledem, ob das Lied von Reinmar herrührt. Eine Möglichkeit möchte ich aber doch noch andeuten. Die fünf Strophen, seien sie nun von wem sie wollen, können nicht in der überlieferten Weise auf einander gefolgt sein. 193, 21 ist kein Versschluss. Die zwei letzten Strophen nehmen sich überhaupt albern aus nach der dritten, in der die Dame sich entschliesst: *des er mich nu niht erlât, des tuon ich unde taete ez gerne vil.* Das Lied muss mit der dritten Strophe geendigt haben; gehörten die zwei letzten ursprünglich dazu, so müssen sie zwischen der zweiten und dritten stehen. Die Stellung derselben weist nun darauf hin, dass sie Nachträge zu dem Ton sind, vielleicht unechte, denn gerade die oben geltend gemachten Anstösse fallen alle in sie. Lässt man sie ausser Betracht, so erhält man ein dreistrophiges Frauenlied (mit Reimbindung), das man, wenn es auch im Inhalt etwas abweicht, der Zeit nach in die Nähe von 100, 23 stellen möchte. Auch dort hat Reinmar die wirkliche Stellung der Frau noch nicht wie in den spätern Frauenliedern durchschaut, wenn er auch nicht mehr so in Täuschung befangen ist, wie er es in 192, 25 wäre, wenn er überhaupt dies Lied auf sein eigenes Verhältnis bezog.

194, 18. Burdach verteidigt die Echtheit des Liedes gegen Schmidt; nur die Anapher v. 26, so meint er, und die direkte Anrede der Frau könnten gegen Reinmar sprechen (letztere auch 176, 5 und 190, 27). Auffallend ist aber doch auch das Versmass. Fünfhebig stumpfe Verse im Aufgesang, nur mit trochäischem Rhythmus, finden sich auch 190, 3. Im Abgesang aber sind wie in dem unechten Kreuzlied 180, 28 fünfhebig klingende Verse fünfhebig stumpfen nach romanischer Art gleichgestellt; auch wäre der Abgesang hier eben so gross wie wie der Aufgesang. Da die dem Lied vorhergehende Strophe C 224 unecht ist und hinter C 226 ein leerer Raum gelassen ist, so kann nicht die Autorität der Ueberlieferung den obigen Bedenken gegenübergestellt werden. Das Lied ist unecht.

195, 37 f., nur in C. Dass Reinmar dies Lied nicht gedichtet hat, ist mir zweifellos. Es lässt sich nicht annehmen, wie Paul S. 521 will, dass die Phantasie des Dichters ihm

die Stimmung der Geliebten so schön ausmale, denn die Eingangsstrophe zeigt, dass gar nicht die Dame des Dichters, wer er auch sei, gemeint ist. Er redet die Dame an, wer ist es, der dir den Kummer macht: *swer es schuldic sî, den velle got und neme im al sîn êre.* Auch die Sehnsucht der Frau nach dem Geliebten, der nicht kommen will, weil neidische Menschen sie verläumden, passt auf Reinmars Verhältnis nicht. Das Blumenbrechen als Andeutung der Erhörung (196,22) findet sich erst in späterer Zeit. Im Ton fällt auf, dass der Aufgesang trochäisch-jambisch, der Abgesang aber ganz trochäisch ist, ein Verhältnis, das sich erst in Reinmars spätester Zeit zweimal so findet, in 168,30 und 189,19. Dass aber der Abgesang ganz klingend wäre wie hier, das kommt bei Reinmar nicht vor und ist bei ihm nicht zu erwarten.

Die Beglaubigung des Verfassernamens ist übrigens auch an sich eine geringe. Die drei folgenden Strophen, C 242—244 (MF 196,37 f.) sind in C ganz verstümmelt, wie Burdach aus der Vergleichung mit den guten Rezension in E erkannt hat. Diese drei Strophen sind nach der Art ihrer Fehler in C aus mündlicher Ueberlieferung geschöpft, also Nachträge. Unmittelbar vorher aber geht unser Lied als C 236—241. Wenn es demnach auch selbst, wie ich glaube, als ein Nachtrag zu betrachten ist, so ist es doch aus einer leidlichen schriftlichen Quelle geflossen.

199,25 f. Auch dies Lied ist unecht, zum Teil aus denselben Gründen wie das vorige. Bei der ganz unreinmarischen Farbe desselben kann ich mich darauf beschränken ein Moment zu entkräften, das Paul S. 521 für dasselbe geltend macht; es ist nämlich in C und in E ziemlich übereinstimmend und gut überliefert. Es ist also jedenfalls unter Reinmars Namen schriftlich in Kurs gewesen. Das beweist aber noch nicht die Echtheit des Gedichtes, denn in beiden Handschriften ist es ein später Nachtrag. In C ist es überhaupt das letzte der überlieferten Lieder. In E steht es etwa in der Mitte der reinmarischen Töne, aber die ganze Summe derselben zerlegt sich in zwei grosse Gruppen, E 213—283 = E^1 und E 284—341 = E^2. Es ist eine vieldeutige Thatsache, dass E^2 ausschliesslich solche Töne hat, die in C 1—67 und zum Teil auch in A sich finden. Der letzte Ton von E^2 Strophe 339—341 = MF

195,10 f. erweist sich als Nachtrag einmal durch die eigentümlichen Fehler der Ueberlieferung, die auf eine mündliche Quelle hinweisen, dann auch dadurch, dass er abweichend von allen andern Tönen von E² zu den spätern Tönen in C gehört (Str. 233—235). E¹ besteht ausschiesslich aus Tönen, die in C von Str. 70 an hier und da zerstreut folgen, soweit diese Handschrift sie überhaupt überliefert. Der letzte Ton von E¹, Str. 279—283 = MF 109,9 f. ist wieder, wie Burdach zuerst bemerkt hat, aus dem Gedächtnis aufgezeichnet, also ist er, da für das vorhergehende Lied eine schriftliche Quelle zweifellos ist, ein Nachtrag. Dieses vorhergehende Lied aber, Str. 273—278, ist eben MF 199,25, welches also in E¹ den Schluss bildete. Die angeblich gute Bezeugung durch zwei Handschriften hat bei dieser Sachlage geringen Wert. Es kann kein Zufall sein, dass das Lied in beiden Handschriften an letzter Stelle steht. hat. Da die ganze Art desselben Reinmar nicht entspricht, so ist es klar, dass irgend ein späterer Dichter, anscheinend ein Fahrender, sein eigenes gröberes Produkt unter fremder Flagge segeln liess. Dass aber gerade mehrere Frauenlieder Reinmar untergeschoben wurden, beweist, dass die echten grossen Anklang fanden. Die Beliebtheit und die Nachfrage gab in den Kreisen der Fahrenden wohl den Anlass, dass man ausser den bekannten echten den Zuhörern noch weitere neue Produkte der Art vorlegte, die sich von jenen freilich deutlich genug unterscheiden. Wenn 192,25 ganz unecht wäre, würde dieses einen weitern Beleg darbieten, doch kann ich dort nicht über den Zweifel hinauskommen.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Handschrift C. Bis zu Strophe 121, wo sich meist Parallelen in B und b finden, bietet C nur echte Strophen, vielleicht ausser C 89 = MF 172,5.

Mit C 122 = MF 181,28 beginnt eine neue Gruppe. Der nächste spätere Abschnitt, der erkennbar ist, beginnt mit C 160. Die Gruppe besteht aus fünf ursprünglichen Tönen, 181,13; 183,33; 184,31; 185,27; 186,19. Die drei ersten sind auf dem Kreuzzug gedichtet. Ob die zwei letzten ursprünglich dazu gehörten, lässt sich nicht sicher erweisen, jedenfalls haben alle fünf Töne eine gleichartige, gute Ueberlieferung, während die der spätern Zusätze schlecht ist. Zugewachsen ist am

Anfang das unechte Kreuzlied 181,28 und wahrscheinlich eingelegt ein Blatt (182,14—183,32), das neben echten Bestandteilen auch einen unechten Ton, 182,14 f., enthielt.

Eine zweite Gruppe reicht von C 160—187; vergl. Wilmanns A f d A I, 157. Dieselbe ist auch in A erhalten, aber dort nicht so umfangreich. Sie umfasst die Töne 109,9 f., 103,35 f., 187,31 f., 189,5 f., 190,3 f., dann einen nachgetragenen Ton 190,27 und endlich zwei Nachtragsstrophen zu dem ersten Ton, C 186 und 187 = MF 110,17 und 109,36. Auch diese Gruppe ist ziemlich gut überliefert, sowohl in den Bestandteilen, die C mit A gemeinsam hat, als auch in den C eigentümlichen Strophen.

Als dritte Gruppe folgt das reinmar-ruggesche Liederbuch C 188—206, auch es in seinen alten Bestandteilen auf guter schriftlicher Grundlage fussend. Ein unechter Ton aber ist eingedrungen C 198—201 = MF 106,24 f., der durch seine überaus schlechte Ueberlieferung sich als Nachtrag erweist, welcher einmal durch mündliche Ueberlieferung gegangen ist (vergl. Kap. II).

Drei weitere Töne in C, 191,7 f. = C 207—209; 191,34 f. = C 210—213 und 192,25 f. = C 214—218 sind ebenfalls ziemlich gut überliefert; ob sie ein eigenes Liederbuch oder Nachträge zu dem vorhergehenden Liederbuch bildeten, bleibt unsicher. Von den drei Tönen ist der letzte verdächtig, aber vielleicht sind in ihm nur die zwei letzten Strophen zugesetzt. Jedenfalls weist die Ueberlieferung der drei Töne auf eine schriftliche Quelle.

Die Ueberlieferung der nun noch in C folgenden Strophen 219—262 weicht von der bisherigen wesentlich ab. Nur einige später eingedrungene Töne waren schlecht überliefert, alles andere dagegen in der Hauptsache gut. Jetzt wechseln bald gut, bald schlecht überlieferte Töne, die letztern weit überwiegend. Hier hat auch die Handschrift öfters leeren Raum gelassen, nach Str. 226, 228 und 251. Schon die grosse Ungleichheit der Ueberlieferung beweist, dass hier nicht mehr einheitliche, auf gemeinsame schriftliche Tradition gehende Liederbücher existieren; hier ist alles einzeln nachgewachsen, jedes Lied hat seine besonders geartete Ueberlieferung, hier sind auch vorzugsweise unechte Bestandteile eingedrungen:

C 224 = MF 308 *blate und krône wellent muotwillic sîn*, C 225 und 226 = 194, 17 f. *mîn ougen wurden liebes alsô vol*, C 229 bis 232 = MF 308, 1 f., das alberne Lied *went ir hoeren einen gemellîchen strît*; C 236—241 = 195, 37; *war kam iuwer schoener lîp* und als Schluss C 257—262 = 199, 25 *âne swaere ein frowe ich waere*. Von den echten Liedern, die dazwischen stehen, sind gut nur 195, 10; 198, 4 f. und 198, 28, letzteres freilich mit einer Lücke überliefert; leidlich ist die Ueberlieferung auch in 197, 15; mangelhaft in 193, 22 f. und 194, 34, sehr schlecht in 196, 35. Dass diese Nachträge nicht früh zu C gekommen sind; beweist die beträchtliche Summe unechter Strophen und der Charakter einiger derselben. Die Autorität von C ist demnach in diesem letzten Teil nicht gross, nur das kann hier als echt gelten, was mit Reinmars Art im Einklang steht; hier müssen also die innern Gründe entscheiden. Um so besser steht es dafür mit der Autorität der Handschrift in den früheren Partieen.

Kap. VI.

Der innere Gegensatz der westdeutschen und der altheimischen Lyrik.

Dem Gegensatz der Technik zwischen den romanisierenden und den altheimischen Dichtern entspricht der Gegensatz des Inhalts, der Auffassung. In dieser Beziehung ist vielfach einzelnes schon hervorgehoben, das wir nun zusammenfassen. Was die westdeutsche Lyrik anlangt, so können wir uns auf Hausen beschränken. Er ist typisch für den Charakter dieser Lyrik; ganz in seiner Art dichten Fenis, Rute, Steinach, Gutenburg in seinen Liedern, verwandt sind Rugge und Horheim. Ganz abgesondert steht Veldegge. Dieser scheint weder im Ausdruck noch im Inhalt irgendwelchen nennenswerten Einfluss ausgeübt zu haben. Wo etwa eine Berührung stattfinden könnte, wie bei dem Preis der Minne 61, 33, den man bei einem Westdeutschen nicht erwartet, da scheint Veldegge von Reinmar abhängig zu sein. Rietenburg, Johansdorf und Morungen kommen der Zeit nach nicht mehr in Betracht. Hausen ist

von allen Westdeutschen jedenfalls auch der einzige, der einen nachhaltigen Einfluss auf Reinmar ausgeübt hat.

Die Poesie Hausens ist angeregt durch die der Troubadours. Es gilt daher von ihr, was von jener gilt, dass die Liebe, wie sie hier erscheint, in ihren Hauptzügen aufgefasst, eine rein poetische, d. h. zu poetischen Zwecken geschaffen ist (Dietz, Poesie d. Tr. 135). Die Liebesverhältnisse der provenzalischen Dichter setzten mehr den Geist als das Herz in Bewegung (Dietz S. 138). „Das Lob des Frauengeschlechtes, von den Minnesängern vielfach gefeiert und wie einer von ihnen sagt, mit 100000 Zungen nicht zu erschöpfen, ist von den Troubadours, einige beiläufige, höchst allgemeine Aeusserungen abgerechnet, gänzlich verabsäumt worden. Sie wissen nur von der Einen, Erhabenen, gegen die sie das ganze Geschlecht herabsetzen." Den grössten Raum nimmt die Liebesklage für sich in Anspruch (Michel, H. v. Morungen und die Troubadours S. 77 und 87), der Freude ist nur ein geringer Spielraum gegönnt und selbst wo sie sich äussert, scheint sie oft nicht ungekünstelt. Die Wirkungen der Liebe erscheinen wunderbar, sie verwickelt die Seele in die seltsamsten Gegensätze, sie entrückt sie der Gegenwart und führt sie von dannen, sie beseligt ihre Träume, um sie beim Erwachen nur um so bitterer zu enttäuschen — allein gleichwohl sind die Leiden, welche sie erregt, wonnevoll (Dietz, Poesie d. Tr. 152). Die Darstellung der Troubadours ist erfüllt von Gleichnissen, Bildern, Personifikationen, Anspielungen auf antike Mythologie und sagenhafte Liebeshelden.

Das sind die allgemeinsten Züge der Lyrik, wie sie von den Troubadours gepflegt wurde. Mit ihnen ist auch die Poesie Hausens und seiner Schule charakterisiert. Es ist eine Poesie nach fremden Vorbildern, die Minne wurzelt hauptsächlich in der Vorstellung, der Phantasie dieser Dichter. Der Dichter lebt in Gedanken, er führt die Vorstellung von ihrer Macht in die deutsche Lyrik ein (52, 1; 46, 4 f., 42, 10). An das Lob des weiblichen Geschlechts denkt er nicht. Es fehlt bei ihm überhaupt jede energische ethische Wendung des Frauendienstes, weil es sich nur um eine galante, höfische Huldigung einer bestimmten Frau handelt. Seine Gedichte sind, sofern sie nicht Kreuzlieder sind, ausschliesslich Klagelieder. Er hat den Kultus des *kumbers* aufgebracht, aber er fällt damit keinem

lästig, weil jeder weiss, dass das nur eine poetische Fiktion ist, er hat nicht wie Reinmar über Spott und Ueberdruss der Genossen zu klagen. Er zeigt auch, und das ist sehr charakteristisch, nirgendwo in seinen Trauerliedern die tiefe Sehnsucht nach Fröhlichkeit, die uns bei Reinmar auf Schritt und Tritt begegnet. Warum sollte er auch davon sprechen, da jene Trauer doch nur eine Sache der Mode ist, die ihn nicht tief ergreift. Es ist demnach begreiflich dass die Geliebte ihm nicht glaubt, wir glauben ihm den *grôzen kumber* auch nicht ernstlich. Wäre es ihm mit dem Inhalt seiner Lieder Ernst, so könnte er nicht in 54, 1 f. dasselbe Thema in ganz entgegengesetzter Weise behandeln, die Dame einmal als streng höfisch und um ihrer Ehre willen ihn abweisend, das andere Mal als ihm geneigt und zu jeder Gunst bereit darstellen. Er könnte vor allen Dingen nicht auf so eigentümliche Gedankenkombinationen kommen, die von ungesuchter Herzenslyrik weit abliegen, wie 44,5 f.: *der grôzen swaere bin ich leider frî, die doch erfürhten muoz vil manic man; begeben von huote sost daz herze mîn: mirst leit, daz ich den friden ie gewan*; er wünscht sich also Neider und Merker. Er gefällt sich in der Vorstellung, dass die Geliebte ihn verwundet; 43,1 f.; 44,29; 49,13. Er freut sich des Kummers 44, 1 und 50, 3. Er sucht nach überraschenden Wendungen, entlegenen Beziehungen. Sein Herz nennt er ihre Klause, darin alle andern Frauen müssen *„vil ungedrungen drinne wesen“* 42, 19. Er verwünscht die Augen, die ihm ein schönes Traumbild verscheuchen, 48,30. An der Geliebten hebt er hervor, dass sie ihn *„bliuwet vil sêre âne ruoten“* 53, 14. Er legt seiner Dame 42,1 eine scherzhafte Anspielung auf Aeneas und Dido in den Mund und liebt wie die Provenzalen die Personifikation der Minne 48, 5; 49,35; 52,37 und 53,23. Letztere Stelle ist besonders bezeichnend für die Gesuchtheit und Künstlichkeit dieser ganzen Richtung: *Minne got müeze mich an dir rechen, wie vil du mîm herzen der fröiden wendest! und möhte ich dir dîn krumbez ouge ûz gestechen, des het ich reht* u. s. w. — Eigentümlich für den Hofdichter und seine feine, gewählte Gesellschaft ist es, dass das sinnliche Begehren aus dieser Lyrik verbannt ist. Weder Hausen noch ein anderer seiner Gesellschaft wagt eine Andeutung dieser Art; soviel sie auch klagen, dass ihrem Dienen kein Lohn werde, keiner ver-

rät, welchen Lohn er begehre, nie ist vom *bî ligen, umbevangen* oder auch nur von *guoter naht* die Rede (vgl. 50,6); das Lied 54,1 f., welches in dieser Beziehung die einzige Ausnahme bildet, zeigte uns gerade in der Erörterung der Frage des sinnlichen Genusses die entschiedene Aufgabe westdeutscher Art. Eine so rücksichtsvolle, alles Bedenkliche verhüllende Poesie wie die Hausens konnte nach romanischer Sitte auch einer verheirateten Frau gelten, ohne sie sonderlich bloss zu stellen. Ob Hausens Herrin wirklich verheiratet war, lässt sich nicht entscheiden.

Die altheimische Poesie steht zu der der westdeutschen Hofdichter durch ihren Inhalt in schroffem Gegensatz. Das muss man natürlich erwarten, dass bei der Verwandtschaft der Grundverhältnisse des österreichischen und des romanischen Adels sich in den allgemeinern Zügen auch manches Uebereinstimmende finden muss, wie ja sogar alle Liebesdichtung einige Berührungspunkte darbieten wird. Dahin gehört, dass gerade die gefeierte Dame den Dichtern die liebste sei (Lehfeld Beitr. II., 385), dass ihr Anblick froh mache (Lehf. 391), die Klagen über die Merker und die Behütung (Lehfeld 383). Es finden sich freilich auch nähere Beziehungen. Der Gedanke, dass man bei rechter Minne nicht altert, in der altheimischen Lyrik in MF 104,6, ist auch den Provenzalen eigen, Diez, P. d. Tr. S. 236; ebenso findet sich die Erklärung, dass der Dichter durch die gute Nachrede der Frau bewogen, sich in sie verliebt habe, hier wie dort, vergl. Meinloh 11,1, Reinmar 170,8 und 191,7, beide Stellen freilich erst in der vierten Periode; (Werner A f d A VII. 136). Nichts beweist auch die Uebereinstimmung, dass man die Geliebte als die beste Frau über alle andern stellt: Dietmar 33,7, Reinmar 150,5; 154,20: 150,27 heisst sie schon *des herzen künneginne* (der Ausdruck ist also nicht von Morungen geprägt, wie Werner behauptet — vergl. *kroenen* 165,6; 104,27; 92,35 und 93,1). Das übertriebene und andere Frauen herabsetzende Lob 159,7 f. mag Reinmar freilich nach dem Vorbild der Provenzalen gespendet haben. Auch das schüchterne Verstummen findet sich schon in Reinmars ältester Zeit 153,22 wie späterhin in 164,21 f. Wenn dieser Zug sich auch bei den Provenzalen findet (Michel 106 f.), muss er darum auch von ihnen entlehnt sein? Gewiss lässt sich aus solchen allgemeinen Zügen nichts folgern, sie gehören zu dem, was

sich bei der Gleichheit der Verhältnisse überall einstellen konnte, zu den natürlichen Empfindungen, die zu allen Zeiten im Herzen neu geboren werden oder zu dem allgemeinen Schatz von Vorstellungen, den das Zeitalter besass. Man muss hier wohl unterscheiden zwischen Gedankenberührung und direkter litterarischer Beziehung.

Die autochthone altheimische Lyrik geht wie in der Metrik, so auch in der Art der Darstellung, dem Wortgebrauch, und z. T. den Vorstellungen von der Epik der Fahrenden aus. Daher zeigt sich bei dem ältesten dieser Dichter Kürenberg auch im Wortgebrauch und zum Teil den Vorstellungen eine so nahe Verwandschaft mit einzelnen Teilen des Nibelungenliedes, dass man versuchen durfte, ihm die Abbfassung desselben zuzuschreiben. Es steckt in den Liedern dieses ältesten Lyrikers noch viel episches Element; er erzählt noch öfters äussere Vorgänge, 8,1; 8,9; 8,33, oder er knüpft das Gefühl an eine mit festen Zügen bezeichnete Situation an, 8,17. Er liebt die direkte Anrede, wie sie sich im Epos findet, in 8,9 hat er sogar einen kleinen Dialog. Daneben aber finden sich schon bei ihm jene monologartigen Strophen, in denen das Lyrische, von einer bestimmten Situation abgesondert, für sich existierend auftritt. Augenscheinlich hat dies letztere, weil es neu war, am meisten gefallen, denn die folgenden Dichter verzichten auf das epische Element, nur die direkte Anrede ist noch häufig, bei Dietmar in 32,13; 32,21; 33,23; 38,14; 40,11, bei Meinloh noch zweimal, in 11,1 und v. 14. Bei Reinmar findet sie sich in der beträchtlichen Anzahl seiner altheimischen Strophen nicht mehr; das lyrische Selbstgespräch herrscht ausschliesslich.[1]) Hier hat die Entwicklung schnell zu derselben Form geführt, die auch bei den Westdeutschen die gewöhnliche ist.

Mit der volkstümlichen Epik ist der einheimischen Lyrik gemeinsam die Schlichtheit des Ausdrucks, die Armut an Bildlichkeit und Gleichnissen. In dieser Beziehung steht ihre Art zu der der Westdeutschen in schroffem Gegensatz. Nur Weniges, aber Eigentümliches ist hier zu verzeichnen. Wenn die Frau

[1]) So werden bald auch einzelne Wendungen, die zum Teil seit 1190 wieder auftreten, verschmäht —: *seht* 4,16, *nu merket wiech daz meine* 5,13, *gemeit* 9,20; 15,13, 33,1. *trût* und *triuten* 14,19 und 20, 37,17 und 23.

in ihrer Kammer allein steht und des Geliebten gedenkt, erglüht sie wie eine Rose, Kür. 8,21. Dietmar wird 34,8 durch die Rosenblumen an seine Herrin erinnert. In 3,17 stellt die Frau als das Beste zusammen *diu liehte rôse und diu minne mînes man*. In 10,1 fordert der Dichter die Frau auf, wenn sie ihn anschaue, dann schnell das Auge auf einen andern Mann abzuwenden, so wie der Abendstern sich berge. Schön und der österreichischen Lyrik eigentümlich ist auch der Vergleich des hochgemuten Ritters mit dem Falken, der hoch in die Lüfte steigt, 8,33; 37,5, Reinmar 156,10 und aus seiner letzten Periode 180,1. Dieselbe Vorstellung findet sich bekanntlich in Chriemhildens Traum. Wilmanns A f d A VII, 265 hält das in der Anmerkung zu MF 9,5 mitgeteilte italienische Sonett für die Vorlage des Kürenbergers. Ich kann meinesteils in dem Inhalt keine Hindeutung auf ein solches Verhältnis finden. Dass der deutsche Dichter hier zwei Strophen gebraucht, kann nicht auffallen, da auch 8,1 und 9,29 zusammengehören und nur von dem Sammler, der die Marotte hatte, Frauen- und Männerstrophen zu trennen, auseinandergerissen sind. Zudem erzählt in 7,33 die Dame einen Vorgang und es begreift sich leicht, dass sie mehr Raum braucht, als sie zur Schilderung ihrer Gefühle nötig hätte. Der allgemeine Gedanke am Schluss passt freilich genau genommen nur auf das Gefühl der sprechenden Frau, die Ungenauigkeit wird aber nicht erklärlicher dadurch, dass man dem Gedicht die Originalität abspricht. Bekräftigt wird diese dadurch, dass das Bild sich in ähnlicher Weise auch sonst in altheimischer Poesie findet, vor allem in 37,4, das nach den Reimfreiheiten zu schliessen, älter ist als Kürenbergs Lied. Die Vorstellung aber, dass die Frau sich nach dem Ritter sehnt, ist der ältesten deutschen Lyrik eigentümlich. Beides müsste von der italienischen Lyrik des 12. Jahrhunderts, wenn es eine solche giebt[1]), erst erwiesen werden. — Anspielungen auf berühmte Liebeshelden wie Aeneas, Tristan fehlen in dieser Lyrik ganz, ebenso Personifikationen (15,6 ist ohne Autorität), Häufung von Antithesen, das Oxymoron und

[1]) Die Anschauungen von Diez und Wackernagel über die Entstehung der italienischen Lyrik müssen wohl ganz aufgegeben sein, sonst hätte Wilmanns jene Ansicht überhaupt nicht aufstellen können. Leider bin ich nicht in der Lage, mich darüber zu unterrichten.

überhaupt alles, was der einfachen Natürlichkeit der Darstellung fern liegt.

Der Mann erscheint in den ältesten Liedern kräftig, selbstbewusst. Um nicht weichlich zu scheinen, legt er den Ausdruck der Liebessehnsucht der Frau in den Mund (Kap. III.) Fröhlichkeit ist ihm natürlich und gilt als seine Ehre. Wenn Kürenberg 10,24 an seine Geliebte denkt, so steht sein Mut hoch. Ein Anonymus preist sich 4,17 *wol hoeher dannez rîche* wegen seines Liebesglücks. Dem Dietmar schickt die Geliebte Botschaft 33,1, er solle *schône wesen gemeit.* Auch Reinmar hat durch die Minne viele Freude, 103,6 u. 16; 150,10 f. Charakteristisch lobt der Schwabe Meinloh 15,11 an der Frau: *sist edel unde schoene, in rehter mâze gemeit.* Von Trauer, überhaupt von einem Kultus des Empfindungslebens findet sich bei den ältern österreichischen Dichtern noch nichts. Das *senen* ist nur der Frau gemäss. Dietmar gesteht erst in seinem letzten Ton, wo auch das *dienen* bereits eingedrungen ist, dass er *ein senedez herze treit*, 38,19. Reinmar ist von Natur aus empfindsamer, schwärmerischer. Er ist es, der die Ausdrücke *saelikeit* und *wunne* auf die Liebesempfindung anwendet. Auch bei ihm tritt in den 35 ältesten Strophen die Trauer noch wenig hervor, aber doch mehr als bei seinen Vorgängern, 105,12; 103,38; 107,36. Bei ihm zeigt sich auch von vornherein der *dienest.* Aber bei Reinmar fehlt es doch auch nicht an Anklängen an das ältere Verhältnis der Geschlechter (103,25; 104,22; 105,17; 106,22; 154,18 und 20). So schnell sich aber auch der Wandel in der Gefühlsweise geltend macht, das Hin- und Herschwanken des Gefühls, die innere Entzweiung, wie Hausen sie oft darstellt, fehlt von unbedeutenden Anklängen abgesehen ganz.

Die Natürlichkeit dieser Lyrik zeigt sich darin, dass sie sinnliche Beziehungen als selbstverständlich voraussetzt. Die Dichter scheuen auch nicht unverblümte Ausdrücke wie *bî ligen, umbevangen hân* 4,20, 5,8; 6,11 u. s. w. Auch wo die Frau sich reservierter hält, spricht sie doch unbefangen davon, Meinloh 13,22. Gemäss dieser Natürlichkeit heisst die Frau oft *friundin* oder *friunt* (V, 3), sie nennt den Ritter ihren *man, gesellen.* Bald bildet sich hier eine poetische Tradition. Die Frau äussert ihre Eifersucht, oder klagt über ihr vergebliches Bemühen oder ihre Trennung von dem Manne. Reinmar greift

noch in seiner dritten Periode auf die ältern Vorstellungen zurück in 155,37; 203,10 und 198,3. In der westdeutschen Poesie wäre dergleichen unmöglich; nur die Sehnsucht der Frau wagt Hausen einmal darzustellen 49,4, auch Rugge zweimal, 107,17 und 111,5, wobei aber in dem letzten Ton Reinmars Einfluss offenbar ist.

Gewiss ist nicht alles der Wirklichkeit gemäss, was in diesen Strophen dargestellt ist. Einmal gefunden wirkten die einzelnen Züge litterarisch auf die spätern Dichter fort, aber man kann in der Annahme solcher Abhängigkeit auch leicht zu weit gehen, jedenfalls konnte im Anfang der Inhalt dieser Lyrik nur aus dem Leben und der Wirklichkeit geschöpft sein. Die Poesie ist hier eine Arabeske, die sich um die Wirklichkeit schlingt. Es war ein genussfrohes Geschlecht, das diese Lieder dichtete. Noch der jüngste des Kreises, Reinmar, bekennt in späterer Zeit, er habe früher bald hier, bald da geworben; 174,27 *diu mich vil unstaeten man betwungen hât*; 197,25 f. *war zuo touc ein unstaeter man? daz was ich ê: nu bin ichs niht, ouchn wart ichz niemer mêre, sît ich dienen ir began.* So auffallend das ist und so wenig es zu den spröden Damen der spätern Zeit stimmt, so deutet doch auch anderes auf die Wahrheit jener Schilderungen in früher Zeit; so Reinmar 201,12 *ich solte dâ beliben sîn, dâ man michs tougenlichen bat.* 160,12 *kunde ich dar mich hân gewendet, dâ manz dikke bôt mînem lîbe rehte als ich ez wolte ich hete eteswaz verendet.* Die darauf folgende Revokatio hebt das nicht auf, sondern soll nur den Dichter mit der verfeinerten höfischen Sitte, die derartige Aeusserungen nicht mehr gestatten wollte, abfinden. Auch 182,4 f. setzt, wie Burdach bemerkt, derartige Verhältnisse voraus: *sô wol dir, fröide, und wol im sî, der dîn ein teil gewinnen mac. swie gar ich dîn sî worden frî, doch sach ich eteswenne den tac dazd über naht in mîner pflege waere.* 105,15 sagt der Dichter selbst: *si trûret sêre, waene ich wol, diu guote diech dâ senede lie und hât von mînen schulden leit, daz ich durch ieman si vermeit.* So wenig wir im übrigen Anlass haben, die Liebschaften dieser Männer nachzurechnen, so wichtig für die Beurteilung dieser Poesie ist es, dass man die Thatsächlichkeit ihrer Voraussetzungen anerkennt. Der stärkste Beweis dafür besteht darin, dass Reinmar auch in seiner spätern Zeit,

so sehr er sich sonst der fortgeschrittenen Sitte fügt und seine Ausdrücke meist mässigt, doch immer wieder auf die Forderung völliger Erhörung zurückkommt — die Stellen dafür weiter unten. Die notwendige Voraussetzung solcher Verhältnisse aber sowie einer solchen Lyrik ist, dass man zu jener Zeit noch nicht die romanische Unsitte in Oesterreich kannte, verheirateten Frauen zu dienen. Vergl. Kür. 10, 9 f. *aller wîbe wünne diu gêt nah megetîn;* Meinloh 14, 14 *die megede in dem lande . . .* Auch Reinmars spätere Herrin kann nach einzelnen Andeutungen nicht als eine solche gedacht werden. In 165, 37 überlegt er sich, ob es ihm lieber sei, dass ihr Wert geringer sei oder dass er grösser sei *„und si vil saelic wîp stê mîn und aller manne vrî.* Das setzt die Wirklichkeit des Freiseins voraus. Noch deutlicher ist 166, 7: *Ob ich nu tuon und hân getân daz ich von rehte in ir hulde solte sîn und si vor al der werlde hân*[1]*), waz mac ich des, vergizzet si darunter mîn.* 179, 34 f.: *nieman sol des gerende sîn daz er spreche, ‚mîn und dîn gemeine‘. ich wils haben eine. schade und frume sî mîn.*

Neben aller Begehrlichkeit, die der altheimischen Lyrik eigen ist, beginnt sich doch bald eine edlere Auffassung geltend zu machen. Schon Kürenberg singt 9, 23: *liep unde leide teile ich sament dir.* Schnell werden sich die Dichter des veredelnden Einflusses der Minne bewusst. Meinloh 11, 7: *er ist vil wol getiuret, den du wilt frowe haben liep.* Dietmar 33, 26 *du hâst getiuret mir den muot. swaz ich dîn bezzer worden sî, ze heile müeze ez mir ergân,* Reinmar 103, 24 *sî tiuret gar die sinne mîn.* Solche Stellen beweisen, dass bei den Oesterreichern der Minnedienst doch mehr als ein phantasievolles Spiel war. Am auffälligsten zeigt sich bei Reinmar der schnelle Wandel vom Leichtsinn zum Ernst in 107, 27: *nach frowen schoene niemen sol ze vil gevrâgen, sint sie guot; er lâzes ime gevallen wol und wizze daz er rehte tuot.* Man sieht, wie schnell hier das sinnliche Verhältnis in eine sittliche Sphäre tritt. Hieran schliesst sich dann jene Verherrlichung der Frau, die sich bei Reinmar und seinem Nachfolger Walther öfters findet. Die westdeutsche Lyrik entbehrt bis auf Veldegge 61, 33 solcher Wendungen ganz.

[1]) Hausen 47, 12, *sô hât iedoch mîn herze erwelt ein wîp vor al der welte* und 45, 27 *daz si dem ungelônet lât der si vor al der werlte hât* haben die Bedeutung „den Vorzug geben.“ Diesen Sinn lassen aber Reinmars Worte nicht zu, die etwas Unwirkliches annehmen.

Der Gegensatz der westdeutschen und der altheimischen Lyrik ist demnach auch auf diesem Gebiete scharf ausgeprägt. Eigentümlich ist dabei, dass der Schwabe Meinloh von der neuen vom Rhein kommenden Richtung schon scheint berührt zu sein. Bei ihm spielt Minnetrauer schon eine gewisse Rolle, 11,26; 12,29; 14,7; er schreibt dem Liebhaber Verschwiegenheit vor, 12,7 und 14,14; die Frau will seine Freundin sein *âne nâhe bî gelegen* 13,22. Daneben gehen altheimische Züge her; 14,34 will die Frau sich ihn „*wol nâhe*“ legen, vergl. auch 14,11 f., wenn diese Strophe von ihm herrührt, 14,20 und 15,8. Er preist den sittigenden Wert der Minne 11,7; die Frau fürchtet 13,29 den Neid anderer Frauen. Auch die Ausdrücke weisen ganz auf die altheimische Schule: 14,19 *trût*; 14,20 *triuten* 14,27 *der muot stât hôhe*; 12,6 *senelîche* 15,12 *gemeit*. Besonders häufig ist gerade bei Meinloh die Berufung auf die *tugende* der Frau 11,3 und v. 20; 13,10 und 14,22 vom Manne *swer dâ wol helen kan, der hât der tugende aller meist*. Kürenberg hat den Ausdruck noch nicht, aber sonst findet er sich in der altheimischen Lyrik öfters 4,21, 103,13, 105,8. Hausen beruft sich statt dessen auf die *güete* der Frau. Man sieht demnach dass der Dichter wie in der Form so auch in dem Inhalt seiner Lieder wesentlich auf altheimischer Tradition steht, dass er zwar schon von westdeutscher Sitte berührt ist, aber noch nicht von der westdeutschen Litteratur.

In den zwei Strophen des Burggrafen von Regensburg kann man natürlich eigentümliche Vorstellungen kaum erwarten. Zu nennen ist nur 16,20 *des ist mîn herze wunt*, wozu sich bei den Oesterreichern keine Parallele findet.

Es fragt sich, wie stellt sich Reinmar in seiner spätern Zeit, als er die Lyrik der Westdeutschen hat kennen lernen, zu den Traditionen der altheimischen Schule? Die Frage liesse sich kurz beantworten, wenn diesen Dichter nicht eine irrige wissenschaftliche Tradition wie ein dichter Nebel umgäbe. So lange dieselbe besteht, kann die grundlegende Bedeutung der altheimischen Lyrik nicht voll gewürdigt werden. Wir werden daher weiterhin zu zeigen haben, dass Reinmar, als er späterhin von Hausen vieles entlehnte, doch im wesentlichen,

die Traditionen der altheimischen Lyrik in allen Stücken wahrte. Je höher ich im übrigen die Bedeutung der Männer, welche die entgegengesetzte Ansicht vertreten, anschlage, um so mehr bin ich genötigt, meine abweichende Auffassung nach allen Richtungen hin zu verankern.

Hauptsächlich zwei Punkte sind es, die hier hervortreten. E Schmidt und Scherer behaupten, Reinmar wolle traurig sein der Mode, dem *bon ton* zu Liebe (Schmidt 54), er betrachte den Liebeskummer als seinen schönsten Ruhm (Scherer Lit-gesch. 155) und er habe durch einseitigen Geschmack die Litteratur ärmer gemacht (Lit.-gesch. S. 205). Damit steht in Zusammenhang der zweite Punkt. Zuerst warf, so viel ich sehe, Wilmanns A f d A 154 bei der Anzeige des Schmidtschen Buches die Frage auf, ob man wol in den Liedern dieser Hofdichter, deren nächste Aufgabe doch war, zur Unterhaltung ihrer Umgebung beitragen, den Niederschlag eigener Erlebnisse zu suchen berechtigt sei. Bestimmter noch äussert er sich A f d A VII, 273: die verbotene Rede, die wir bei Veldegge finden, bei Reinmar und Walther, ist nichts als ein poetisches Mittel, einige Abwechselung in den eintönigen Liebesroman zu bringen, ein Motiv, das wie so vieles im Minnesang, der eine von dem andern übernimmt. Burdach überträgt in gleichem Sinne, was für Ulrich von Liechtenstein festzustehen scheint, auch auf Reinmar; S. 26: 'Leben und Posie war bei diesen Minnesängern Spiegel einer Theorie; vergl. auch S. 120.

Beide Punkte lassen nicht eine allgemeine Entscheidung für alle Minnesänger zu. Wir halten uns hier ausschliesslich an Reinmar. Dass dieser trauern wolle, ist eine Fiktion, die zu gleicher Zeit Paul Beitr. II, 502 und ich Germ. XXII, 90 bekämpften. Es ist zwecklos, die überaus zahlreichen Stellen, in denen der Dichter seine Sehnsucht nach Freude ausspricht, zu citieren, denn man kann ihre Autorität einfach dadurch beseitigen, dass man sie als poetisches Motiv erklärt; so wird auch die Verweisung auf Haupts Anmerkung zu Neidhart 17, 2 nutzlos sein, wo durch Stellen belegt wird, dass rechter Frohsinn sittig sei. Dass aber Reinmar so verschroben gewesen sei, den Liebeskummer als seinen schönsten Ruhm zu betrachten, ist wie schon gegen Schmidt bemerkt wurde, ein auffallendes Missverständniss der Stellen 163, 9 und 164, 32, wo der

Dichter sich rühmt *daz niht mannes kan sîn leit sô schône tragen*, dass er sein Leid kann *mit zühten tragen*. Das heisst gerade das Gegenteil von dem, was Schmidt und Scherer annehmen, wie zahlreiche Stellen beweisen, 164,7 *ich diende ir ie, mirn lônde nieman : daz truoc ich alsô daz mîn ungebaerde sach vil lützel iemen.* 191,36 *swenne iht leides mir geschiht, mit fuoge ichz tougenlîchen trage.* 170,38 *nun waen ieman groezer ungelücke hât und man mich doch sô frô darunder siht.* 164,37 *nu muoz ich fröide noeten mich durh daz ich bî der werlte sî.* Sein Leid *schône tragen* heisst also es so tragen, dass es nicht auffällig wird, es der Sitte zu Liebe nach Möglichkeit bergen.[1] Die Stellen bestätigen lediglich, dass Fröhlichkeit an dem Ritter geehrt ward.

Die Behauptung, Reinmar traure der Mode zu Liebe, hatte überhaupt nur einen Sinn, so lange er für einen Rheinländer galt. Bei Hausen sehen wir allerdings einen poetischen Kultus des *kumber*, aber in Oesterreich dachte man in den 90er Jahren des 12. Jahrhunders gewiss an nichts weniger als an ein Traurig-sein-wollen. Wer wie Scherer Lachmans Theorie von der Entstehung des Nib-l. anhängt, müsste eigentlich eine solche Annahme mit aller Entschiedenheit bekämpfen. Es ist nicht denkbar, dass in den Zeiten, wo man von den schwertkühnen Spielmann Volker sang, wo die lebendige Teilnahme an dem gewaltigen Heldengeschick, wie es in den alten Sagen lebte, zu immer neuen Fassungen drängte, die schwermütige Stimmung eines unglücklichen Liebhabers sollte so sehr interessant gewesen sein. Aber auch wer zu Bartschs Schule steht, wird zugeben, dass die wiederholten Bearbeitungen des alten Werkes von einem lebhaften Interesse für den Inhalt der alten Sagen zeugen. Reinmars Art lässt sich also in keinem Fall aus der „Mode“ erklären. Es ist ja auch, wie wir aus seinen Liedern sehen, nicht bloss eine feindselige Opposition, die ihn verspottet, er gesteht 165,12: *die friunde verdriuzet mîner klage . des man ze vil gehoeret dem ist allem sô . nu hân ich beidiu schaden unde spot.* Ist es nun glaubhaft, dass der litterarische Vorgang eines andern Dichters ihn sollte veranlasst haben, im Gegensatz zu seinen bisherigen Traditionen und den Wünschen

[1]) Vergl. dagegen Burdachs Bemerkungen S. 25.

seiner Umgebung (sogar die Geliebte will frohe Lieder 189,14) nicht bloss dessen Richtung anzunehmen, sondern auch dauernd festzuhalten? Wie in der Metrik so geht auch Reinmar auf diesem Gebiete seinen eignen Weg. Er trauert schon in den Gedichten der zweiten Periode, die noch keine Spur der Einwirkung Hausens tragen. Dagegen ist er auf dem Kreuzzug wieder fröhlich und erscheint keineswegs als der Träumer, der er sonst ist. Wer mir zugiebt, dass die betreffenden Lieder auf den Kreuzzug fallen oder wenigstens nicht früher fallen können, der muss auch weiter zugeben, dass das Trauern nicht Sache der Tradition war, sondern mit Notwendigkeit aus seinem Liebesverhältniss und seinem Charakter hervorging und aufhörte, sobald dasselbe sich günstiger zu gestalten schien. Reinmars Lyrik stellt dann die Wirklichkeit poetisch dar. Man darf vielleicht behaupten, dass kein anderer mittelhochdeutscher Dichter so wie er auf schlichte Wirklichkeit und Natürlichkeit in seinen Liedern ausging. Wir kommen damit zum zweiten der oben erwähnten Punkte.[1])

„Als Berufsdichter stellte Reinmar dar, was der Umgebung gefiel.“ Wer beweist denn, dass er ein Berufsdichter war? Auch diese Annahme hängt damit zusammen, dass er angeblich aus dem Elsass gekommen ist. Nachdem wir erkannt haben, dass er ein Oesterreicher und nach seinem eigenem Geständnis *aller dinge ein saelic man,* also in seinen äusseren Verhältnissen unabhängig war, ist die Annahme, er sei ein Berufsdichter wie etwa Walther gewesen, hinfällig. Er war ein Mitglied der österreichischen Aristokratie wie Kürenberg und Eist und kann also nicht durch äussere Rücksichten in dem Grade bestimmt werden, wie arme Sänger, die auf Geschenke und somit auf das Gefallen angewiesen sind. Er kann aber auch in dieser Stellung ernsthaft werben, wo andere sich mit bescheidener Huldigung begnügen müssen. In seinen Liedern darf daher schon von diesem Gesichtspunkte aus eine andere Summe von thatsächlichen Anlässen erwartet werden, als in denen eines Veldegge oder Walther.

---

[1]) Dass Reinmars Trauer manchen andern, besonders in der Poesie, zur Nachahmung verleitet habe, ist wahrscheinlich genug. Walther 41, 29 *maneger trûret, dem doch liep geschiht.*

Sehen wir weiter auf den Inhalt der Lieder, so begreift man bei sehr vielen Strophen gar nicht, wie sie zum Vergnügen der höfischen Gesellschaft irgend etwas beitragen sollten. Wie sollte diese Gefallen finden an den Klagen gerade über die Gesellschaft — 165,10; 166,25; 169,21; 169,35; 175,36; 192,11. Er tritt den Spöttern mit dem Bewusstsein, dass er ihnen gleichsteht, entgegen 158,11. Er entsagt falschen Freunden 169,3, er verteidigt sich gegen Vorwürfe 197,3, er preist seinen eignen Ruhm 160,6; 175,29 u. s. w. und verwirft die, welche nicht so wie er sind 192,11. Man mag ferner fragen, wen wohl so ganz subjektive, nur auf seinen speziellen Fall passende Lieder wie 189,5 f., 190,3 f., 172,11 f. u. a. mit ihrem schwerfälligen Ernst ergötzen mochten. Mit dem Begriff des Berufsdichters oder des Hofpoeten, wie man ihn auch genannt hat, kommt man also auch in dieser Beziehung nicht aus. Fragen wir lieber positiv, was war der Zweck dieser Lieder?

Die Frage ist bei einem wirklichen Dichter recht eigentümlich. Bei dem wird man — und auch Burdach erkennt ihn als solchen an — den natürlichen Trieb voraussetzen müssen zu sagen, was er leide. Es giebt auch bei Reinmar genug Lieder, bei denen man von einem Zweck weiter nicht reden kann, in denen der Dichter nichts will, als sich seiner Art gemäss auszusprechen. Dahin gehören ausser fast allen Liedern der drei ersten Perioden aus späterer Zeit eine Reihe der schönsten, die schöne Strophe 188,31; 198,27; 179,3 und 180,1 die grossen Frauenlieder 177,10; 178,1 und 186,19, auch das Klagelied auf Leopolds Tod 168,31. In sehr vielen andern aber versieht die Muse bei ihm Botendienste. Es gilt ihm durch seine Lieder auf die Geliebte zu wirken. Auch die *rede*, mit der er etwas begehrte, das er sollte verschwiegen haben (180,22), wird ein Lied gewesen sein. ‚*reden*‘ und ‚*sprechen*‘ sind bei Reinmar die gewöhnlichen Ausdrücke für den Inhalt seiner Lieder z. B. 160,6; 162,33; 193,32 und oft. 189,6 sind zusammengestellt *sprechen unde singen*; ersteres bezeichnet den Inhalt, letzteres die musikalische Begleitung. Auch wenn der Dichter selbst ihr nicht ‚*nâhe*‘ kommt, so vernimmt sie doch seinen Gesang (160,22). Als er mit seinen Klageliedern nun zu weit geht und ihr sagt „*swaz mir leides ie von ir geschach*“ (161,5) und „*daz ich niemer von ir komen kunde*“, da wird er der Dame

lästig und schliesslich verlangt sie, *daz er si der rede gar begebe* (161, 13). Späterhin beneidet er manchen guten Mann, dass sie ihn so gerne sieht *‚durch daz er wol sprechen kann‘* 197, 38. Doch tröstet er sich *si engehoeret niht und engetet diz lange jâr.* So wünscht er denn auch schon in viel früherer Zeit, *sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen noch gescheiden von der swaere mîn, so wolte ich daz ein ander man die mîne rede hete zuo der saelde sîn,* 157, 19. Das ist es also; die meisten Lieder Reinmars sind direkt für die Geliebte gedichtet. Er bestürmt sie mit seinen Bitten, er hält ihr beständig vor, *‚waz mir leider ie von ir geschach‘*, er beteuert ihr seine Aufrichtigkeit, beschwichtigt ihren Unwillen, schmeichelt ihr und hofft immer, durch derartige Mittel *‚âne ir danc‘* schliesslich doch zum Ziele zu kommen, obwohl er sieht, dass all zu langes Klagen Ueberdruss erregt, *daz ez versmâht den kinden* (194, 14) und *„swer nu vert wüetende, als er tobe, daz den diu wîp nu minnent ê dann einen man, der des niht kan* 162, 30. Da er mit allem Singen und Bitten nichts erreicht, so scheint ihm, das er die *„guote rede“* verloren hat, 175, 31. Man mag sich für einen solchen Charakter vielleicht wenig interessieren, dass hebt aber die Thatsache nicht auf, dass diese Lieder aus dem Leben gedichtet sind. Diese praktische Bestimmung vieler Lieder erklärt auch die oft bemerkte Eintönigkeit derselben und die häufige Wiederkehr desselben Gedankens. Weil die Situation sich nicht änderte, war das Thema derselben fest gegeben.

Unser Dichter hat merkwürdigerweise ein klares Bewusstsein davon, dass er nur wirklich Empfundenes und Erlebtes singe. Er verwirft das Singen von *lüge* 175, 11;

waz ich guoter rede hân verlorn,
jâ die besten, die ie man gesprach.
nieman kônde si von lüge gesprochen hân,
erne hete als ich getriuwen sin.

Man neckte ihn wohl, es sei mit seiner Liebe doch nicht so arg, als er sich stelle. Dagegen polemisiert er 166, 11;

swer nu giht daz ich ze spotte künne klagen,
der lâze im mîne rede beide singen unde sagen
unde merke wâ ich ie spreche ein wort,
ezn lige ê i’z gespreche herzen nâhen bî.

Das weicht doch von den stereotypen Liebesversicherungen anderer Dichter erheblich ab. So erklärt auch 187, 21 *die* Dame:

alle die ich ie vernam und hân gesehen,
der keiner sprach sô wol
noch von wîben nie sô nâhen.

Charakteristisch für das Thatsächliche in seinen Liedern ist 189, 5 f.

spraeche ich nu daz mir wol gelungen waere,
sô verlür ich beide singen und sprechen:
waz touc mir ein alsô verlognez maere,
daz ich ruomde mich von alsô fremeden dingen.

Ganz ähnlich spricht er sich 175, 8 aus:

ez erbarmet mich, daz alle jehen,
daz ich anders künne niht wan klagen.
mugt ir michel wunder an mir sehen?
waz solt ich nu singen oder sagen?
solt ich swern, in wisse waz.
saehe ich wider âbent einen kleinen boten,
sô gesanc nie man von fröiden baz.

Ich weiss keinen Grund, der an der Aufrichtigkeit dieser Versicherungen zu zweifeln gestattete. Dass diese eben, wie anderes, was sich bei Reinmar findet, auch von andern Dichtern gebraucht wurde, beweisst nichts gegen ihre Glaubhaftigkeit; bei Reinmar finden sie sich zuerst, bei jenen dagegen sind sie ein litterarisch-übernommenes Motiv. Dass sie bei Reinmar nicht blosse Worte waren, haben uns die Lieder der Kreuzfahrt bewiesen.

Man hat bisher oft genug sich gefragt, was Reinmar von seinen Vorgängern, besonders von Hausen entlehnt. Es ist aber nicht minder wichtig, zu fragen, was er nicht entlehnt. Gerade darin erkennt man die konsequente, eigenartige Natur des Dichters am besten, dass er von Vorstellungen nur das übernimmt, was zu seinem Wesen passt. Er schildert wie Hausen den Kampf der Gedanken, er klagt, dass die Frau ihn nicht verstehe; der Gegensatz von Leib und Seele, von Liebe und Ehre im Herzen der Frau, die begütigende Versicherung, dass er die Liebesnot gerne leide und manches andere findet sich auch bei Reinmar, aber gerade das Gesuchte, Spielende, Unwahre der westdeutschen Lyrik steht ihm nicht an.

Er hat nirgendwo den Gedanken, ich wollte ich würde beneidet (Hausen 43, 28), er verwünscht nicht die Augen, dass sie ihm den Schaden gemacht haben (47, 15 und 48, 30), nirgendwo kokettiert er, so oft er auch von seinen Kummer spricht, mit Liebeswunden (43, 2 und 44, 29). Er führt das so konsequent durch, dass er selbst den Ausdruck *sêr* vermeidet, den er nur in 171, 8 als Antwort auf Walther 54, 4 gebraucht; das ist um so merkwürdiger, da das Wort im Nib-l. häufig ist. Anspielungen auf romantische Liebeshelden meidet er auch späterhin ganz, Personificationen abstrakter Begriffe fast ganz; es findet sich in dieser Beziehung nur, was sich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nahe anschliesst, 163, 20 *diu minne gît ungemach* 188, 10 *diu minne gebietet* und Aehnliches. Die einzige Stelle die darüber hinausgeht ist 161, 31 f. *dô Liebe kom und mich bestuont, wie tet Genâde sô, daz siz niht genaedeclîchen schiet?* Dass in 167, 31 nicht die personifizierte Welt spricht, hat Schmidt S. 52 richtig hervorgehoben; vergl. auch Burdach S. 212. Etwas Spielendes haben vielleicht die zwei Oxymora 159, 24 *süeze arebeit* und 166, 16 *der süeze kumber* als Bezeichnung des Liebesleids. Im ganzen aber ist seine Sprache bei aller Gewähltheit schlichter und natürlicher als die fast aller Minnesänger. Den Reichtum an Bildlichkeit und mannigfachen poetischen Motiven, den die Westdeutschen der Poesie zugeführt hatten, verschmäht der von der Mode unabhängige Dichter zu benutzen; er wurzelt in dieser Beziehung auch späterhin noch fest in den Traditionen der österreichischen Schule und hält sie fest, weil sie seiner eigenen Art entsprechen. Es ist also vollständig richtig, wenn er 166, 13 f. versichert, er spreche nie ein Wort *ezn lige ê i'z gespreche herzen nâhen bî.*

Eigentümlich ist, dass gerade jene Lieder, in denen die Absicht auf die geliebte Frau zu wirken am deutlichsten hervortritt, in Bezug auf poetische Schönheit zu den schwächsten Leistungen Reinmars gehören. Es ist, als ob er hier von jeder Erfindungsgabe verlassen wäre. Zwar ist die Darstellung ungemein pointirt, aber sie ist nüchtern, logisch argumentierend und man hat die Empfindung, dass der Dichter gerade hier absichtlich den poetischen Schmuck verschmäht, um so recht den Eindruck zu machen, dass er nicht *‚von lüge‘* spreche. Zu solchen Liedern gehören 173, 6; 189, 5, 190, 3; oft tritt die Be-

ziehung auf die Frau auch nur in einzelnen Strophen auf. Gerade in derartigen Strophen sind die Kondizionalsätze, die Antithesen die Einschränkungen, die Revokationen, die Ausrufe u. s. w. am stärksten gehäuft, während andere Lieder viel einfacher gehalten sind und nur an einer übertriebenen Neigung für Anthithesen leiden. Der Zweck nöthigte den Dichter vielfach zu rhetorischem Aufputz. Vor allen Dingen ist die Antithese das wirkungsvollste Mittel der Rhetorik. Das eindringlichste Lied dieser Art ist wohl 189, 5. In der ersten Strophe der Gegensatz: ich klage, die Hochgemuten mögen fröhlich singen. In der zweiten die vorwurfsvolle Frage, wenn die Herrin mich gern froh singen hört, warum ergreift sie nicht das rechte Mittel, mich froh zu machen. In der dritten ist der Gegensatz im Anfang verdeckt, aber doch enthalten. Er erklärt seine Treue, entschuldigt sein Drängen mit einem Hinblick auf andere, *den liep âne leit geschiht*; schliesslich der Trost, wenn ich bei der Einen nichts erreiche, so sind doch alle Frauen durch mich geehrt. In der vierten Strophe wird zunächst der unbegreifliche Widerspruch erörtert, dass sie Treue und Ehre hat und ihn doch nicht lohnt. Unter Berufung auf den Satz *guot gedinge ûz lônes rehte nie gebruch*, schliesst der Dichter mit dem Ausdruck der Hoffnung, dass sie für seine Treue ihn zuletzt doch noch lohnen werde. Die eigentlichen Klagelieder, welche mehr rühren als überzeugen sollen, sind meist nicht so kahl wie dieses Muster eindringlicher Beredsamkeit. Nur selten gelingt es dem schwerlebigen Dichter in diesen auf die Frau speciell sich beziehenden Gedichten von theoretischen Erörterungen zu abstrahieren und sich von einer gesellschaftlich liebenswürdigern Seite zu zeigen, wie in 176, 5. Man würde ihm als Dichter jedenfalls nicht gerecht werden, wenn man ihn nach seinen Klageliedern beurteilen wollte. Sie sind es, die zu dem Urteil Veranlassung geboten haben, Reinmars Natur sei fast ganz auf Reflexion gerichtet. Nicht einmal der manirierte Stil, der gerade in diesen Liedern so unangenehm hervortritt, besonders die Häufung der Kondizionalsätze, ist Liebhaberei bei ihm, sonst müsste er sich in andern späten Liedern wie 198, 28, 250, 1 (*ich suochte guoter friunde rât*) auch zeigen, sondern er geht aus dem speziellen Charakter und der Bestimmung derselben hervor. Ja es scheint überhaupt, als ob die

„klage“ gar nicht als eigentliches Lied gerechnet wurde. Wenigstens sagt Hartmann in dieser Beziehung sehr charakteristisch 207, 1 f. *ez ist ein klage und niht ein sanc dâ ich der guoten mite erniuwe mîniu leit* — und in demselben Lied 206,29: *möht ich der schoenen mînen muot nâch mînem willen sagen, sô lieze ich mînen sanc . nû ist mîn saelde niht sô guot : dâ von muoz ich ir klagen mit sange, diu mich twanc.* Hartmann ist hier in die Fussstapfen Reinmars getreten.

In allem Wesentlichen ist der Dichter den Traditionen seiner Jugend treu geblieben. Zwar beugt auch er sich der Sitte, nicht bloss darin, dass er seine Trauer nach Möglichkeit mässigt, auch seine Hoffnungen und Wünsche muss er später mehr verschleiern, als früher notwendig war; die Sitte ist strenger geworden, aber seine Andeutungen gehen doch weiter als Hausen und seine Genossen abgesehen von 54, 1 je zu gehen wagten — vergl. 165, 17, 318,23 und 167, 8 *bî ligen,* 175,13 *saehe ich wider âbent einen kleinen boten* (vergl. auch v. 20); 176, 13 *sol ich guoten tac oder naht gesehen, daz muoz frowe an dir geschehen* (vergl. 182, 8). 176, 9 *sôst mir lîp unmaere und ander spil* Man sieht auch hier, dass er keineswegs der Dichter des *bon ton* ist, für den man ihn ausgegeben hat.

Reinmar ist eine eigentümliche Erscheinung, die in keine Schablone passt, festwurzelnd in den Traditionen der österreichischen Ritterschaft und doch, wo sein Gefühl mit ihnen in Konflikt kommt, seiner eignen Art folgend. In seinem Minnedienst handelt es sich bei ihm nicht um die Verwirklichung eines Vorbildes aus irgend einem der modischen Romane, sondern um individuelle Erlebnisse und Beziehungen wie bei Kürenberg und Dietmar von Eist; seine Lieder basieren auf thatsächlichen Verhältnissen und Stimmungen. Er ist überzeugt, dass Fröhlichkeit den Ritter ziere und dass echte Freude vor allem im Frauendienst zu finden sei, aber es fehlt ihm die Leichtblütigkeit, die sich über einen Misserfolg zu trösten versteht. So selbstverständlich ihm im Minnedienst der Genuss ist, so hat er doch einen tiefen ideellen Kern in sich. Als die Neigung zu einer Frau ihn einmal tief ergriffen hat, hält er daran fest um jeden Preis. Daran wird die Zeitströmung grossen Anteil gehabt haben, welche *triuwe* und *staete* als die höchsten Tugenden anerkennt, aber man erkennt doch darin dieselbe innere Konsequenz seiner

Natur, die wir auch in seiner metrischen Entwicklung beobachten konnten. An dem Widerspruch, dass stätige Minne dem Menschen Freude geben sollte, ihm aber Trauer gibt, dass er sich freuen möchte und doch nicht kann, verzehrt sich seine Dichtkunst. Er ist über diesen Verhältnissen als Dichter nicht das geworden, was er werden konnte, aber er war doch längere Zeit der Mittelpunkt, um den sich die jüngere Dichterwelt scharte. Die vielfache Nachahmung gerade seiner Töne zeugt nicht minder beredt als das Lob Gottfrieds und Walthers für die Stellung, die er längere Zeit hindurch einnahm. In der Ausbildung einer edeln Kunstform hat der ältere Meister seinen Schülern das meiste vorweggenommen; es will mir scheinen, als ob Walther in dieser Beziehung eine geringere Originalität in seinen Fortbildungen beweist als Reinmar. — Durch den Inhalt seiner Klagelieder hat der Dichter vielfach ungünstig gewirkt, aber er ist für Walther in dieser Beziehung doch auch wichtig geworden. Die Natürlichkeit und Schlichtheit der altösterreichischen Schule, die sich fern hält von gesuchten Anspielungen und affektierten Gefühlen, ist auf Walther übergegangen, obwohl er sonst westdeutschen Einwirkungen eine grössere Empfänglichkeit entgegenbringt als Reinmar. Die Trauer, die sich aus Reinmars Natur und seiner Lage ergab, war Walthers mehr realistischer Art und seiner festen Männlichkeit nicht gemäss. Davon befreite er sich, indem er bei wachsender Selbständigkeit lernte in seinen eignen Busen greifen.[1]) Das wurde ihm aber erleichtert nicht etwa durch das Zurückgreifen auf das Volkslied, von dem wir in diesen Zeiten noch nichts wissen, sondern auf die alte Fröhlichkeit der altösterreichischen Poesie, der auch sein Meister früher gehuldigt hatte. So verschieden aber auch der Inhalt seiner Dichtung von der Reinmars ist, so ist beiden doch gemeinsam, dass sie singen, was und wie sie empfinden. Die Richtung der österreichischen Lyrik auf das Thatsächliche hat Walther festgehalten, als er, jedenfalls durch äussere Verhältnisse mitveranlasst, auch anderes, was ihn bewegte, vor allem die Politik, in den Kreis seiner Dichtung zog. So ist er der Gipfelpunkt

---

[1]) Die Einsicht in diese Entwicklung verdanken wir Burdachs oft citiertem Buch.

jener Entwicklung, die mit Kürenberg begonnen hatte. In Walther reift die Blüte, die bei Reinmar nicht ganz hatte zur Entfaltung kommen können. Zwar ein Walther konnte dieser nie werden; dazu fehlte ihm nicht bloss die Männlichkeit der Gesinnung und die Vielseitigkeit der Interessen, sondern auch die plastische Anschaulichkeit der Darstellung, die Beweglichkeit der Phantasie und der frische Humor. Reinmar ist zu subjektiv, zu innerlich. Sein Mangel ist aber auch seine Stärke. An Wahrheit und Innigkeit der Liebesempfindung wird er von keinem altdeutschen Meister erreicht, aber auch auf diesem Gebiet hinderten ihn seine Natur und die Verhältnisse alles das zu werden, wozu er durch seine Begabung berufen schien. Mit Recht ruft Walther als gereifter Mann ihm ins Grab nach:

ich klage dîn edelen kunst daz sist verdorben;
du kundest al der werlte froide mêren
sô duz ze rehten dingen woltes kêren.

Der Gegensatz der altheimischen und der romanisierenden Lyrik, wie wir ihn annahmen, hat sich auf allen Punkten bestätigt. Die Lieder, welche sich in der Form als Fortbildungen der Nibelungenstrophe erkennen lassen, sondern sich bis auf Dietmars Liederbuch schon in der Ueberlieferung klar von der westdeutschen Lyrik ab. Alle diese Gedichte tragen in der Metrik, dem Sprachgebrauch, dem Vorstellungskreis wesentlich denselben Charakter. Die Wandlungen, welche innerhalb derselben vor sich gehen, geben in allen Stücken eine leicht begreifliche Entwicklungsreihe. Die Lieder der westdeutschen Schule scheiden sich von ihnen ebenso auffällig wie durch die Form (Strophenbau, Hiat, Synkope, Synalöphe u. a.) durch den Sprachgebrauch, die kunstvollere Ausbildung des Satzbaues, den eigentümlichen Inhalt und die ganze Auffassung des Minnedienstes. Bei der durchgreifenden Verschiedenheit der beiden Richtungen ist die Vorstellung, dass die eine von der andern ausgegangen oder in ihrer Entwicklung durch sie wesentlich gefördert sei, ausgeschlossen. Das Dietmarische Liederbuch mit seiner Vermischung von Strophen verschiedener Art konnte ebenso wie das Ruggesche solche Meinungen wohl hervorrufen. Die Sicherheit des Gesamt-

ergebnisses wird auch unserer Teilung von Dietmars Liederbuch zu gute kommen. Dass wir ein volles Recht haben von altheimischer Lyrik zu sprechen, dass diese bis zum Kreuzzug Barbarossas in allem Wesentlichen sich eigenartig entwickelte und auch späterhin beim Zusammentreffen mit der westdeutschen Lyrik keineswegs gegen jene zurücktrat, sich vielmehr in wesentlichen Punkten ihr überlegen zeigte, das wird, mag man auch einzelnes in unseren Ausführungen verwerfen, wohl fest bleiben. Oesterreich hat wie das nationale Epos so auch eine eigentümliche deutsche Lyrik hervorgebracht. Diese Lyrik war zunächst nur eine adelige Kunst, war Standespoesie, aber die eigentümliche deutsche Gefühlsweise ist in ihr nicht zu verkennen. Unter den mannigfachen Verdiensten der Ostlande für die Ausbildung deutscher Litteratur ist demnach dieses keines der geringsten. Mag auch anderswo, vor allem in Bayern, in gleicher Weise gesungen und gesagt worden sein, nur in der gesegneten Ostmark des Reiches war es der Lyrik wie dem nationalen Epos vergönnt in der Gunst eines lebensfrohen Adels und eines hochgemuten Fürstenhauses sich zu erhalten und zu schöner Blüte zu entwickeln.

Excurse.

1. Uebersicht der Strophenentwicklung in der österreichischen Lyrik.

A. Kürenberg, Regensburg, die anonymen Dichter.

MF

7, 19. {3 k w, 3, st b, 3 k w, 3 st b | 3 k w, 3 st d, 3 k w, 4 st d.[1])
{3 k w, 2 k b, 3 k w, 2 k b | 3 k w, 3 st d, 3 k w, 4 st d.

7, 1. 3 k w, 3 st b, 3 k w, 3 st b | 3 k w, 3 k w, 3 st d, 3 k w, 4 st d.

16, 15. 3 k w, 4 st b, 3 k w, 4 st b | 3 k w, 3 st d, 5 k w, 5 st d.

4, 17. 3 k a, 3 st b, 3 k a, 3 st b | 3 k c, 3 st d, 3 k w, 3 k c, 5 st d.

5, 7. 3 k a, 3 st b, 3 k a, 3 st b | 3 k w, 3 st c, 3 k d, 3 k d, 4 st c.

4, 35. 3 k a, 4 st b, 3 k a, 4 st b | 3 k w, 4 st c, 3 k d, 3 k d, 4 st c.

B. Dietmar von Eist.

32, 13. 4 st w, 3 k b, 4 st w, 3 k b | 4 st c, 4 st c, 5 st d, 5 st d.

33, 15. 4 st w, 4 st b, 4 st w, 4 st b | 4 st w, 4 st d, 4 st w, 4 st d.

39, 30. 4 st a, 3 k b, 4 st a, 3 k b | 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st d.

36, 5. 4 st a, 3 k b, 4 st a, 3 k b | 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.

37, 30. 4 st a, 4 k b, 4 st w 4 k b | 4 st c, 6 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.

C. Reinmar.

I

156, 10 Reimpaare.

103, 3 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st d, 4 st c, 4 st d.

151, 1 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 3 k d, 4 st c, 5 k d.

---

[1]) Wie oben S. 80, so sind auch hier bei der Bezeichnung der Reime durch Buchstaben die Waisen mitgerechnet worden. k, st und w bedeuten natürlich klingend, stumpf, Waise.

MF

103,35 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st[illegible].
107,27 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st c, 4 st d, 5 st d.
152,25 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 3 k c, 5 k c, 4 st d, 4 st w, 3 std[illegible]d.
153,5 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 k c, 5 k c, 4 st d, 4 st w, 3 st d [illegible]d.
150,1 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 5 k c, 5 k c, 3 k d, 4 st w, 5 k d[illegible] d.

II.

165,1. 5 st a, 4 st b, 5 st a, 4 st b | 4 k c, 5 k c, 4 st d, 4 st w, 4 std[illegible]d.
163,23 f. 5 st a, 4 st b, 5 st a, 4 st b | 4 k c, 8 k c, 4 st d, 4 st w 4 std[illegible]d.
158,1 f. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 6 st c, 6 st c, 4 st d, 4 st[illegible]e,
4 st d, 4 st c.
156,27 f. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 4 st c, 6 st c, 6 st d, 4 st[illegible]e,
4 st e, 4 st d.

III.

Die besternten Töne haben Trochäen im Abgesang, 184,[illegible] auch im Aufgesang.

181,13 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 5 k c, 6 k c, 4 st w, 4 st d,
4 st w, 4 st d.
151,17 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 3 k d, 4 st c, 5,k d,
(= 151,1).
151,33 f.* 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 5 st c, 5 st c, 4 st d, 2 k e.
4 k e, 4 st d,
109,9 f. 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 4 k c, 4 k c, 4 st d, 3 k w,
3 st d, 5 st d.
198,4 f. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 2 st c + 2 k d, 2 st c + 2 k d,
3 st e, 3 k f, 4 st e, 3 k f.
36,23. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st w, 4 st c, 4 st w.
3 k d, 4 st w, 3 k d.
155,27. 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 5 st c, 3 k w, 3 st c, 3 k w,
4 st d, 4 st w, 6 st d.
155,38.* 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 5 st b, 3 k w, 3 st b, 3 k w,
4 st c, 4 st c, 6 st c.[1])
159,1 f. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 5 st c, 5 st c, 4 st d, 6 st d, 2 st d,
211,20 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st w, 4 st c.
203,10 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st c, 4 st c.

---

[1]) 154,32 ist im übrigen derselbe Ton, aber die vorletzten Zeilen eimen als Körner aufeinander.

MF
183,33 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st c, 2 st c.
184,31.* 5 st a, 4 st b, 5 st a, 4 st b | 5 st c, 4 st w. 4 st c.

IV.

1. Jambische Töne; die besternten haben einzelne trochäische Verse im Abgesang.

250,1. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b || 4 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st w, 4 st d.
99,29. 4 st a, 4 st b, 4 st c, 4 st a, 4 st b, 4 st c | 4 st d, 4 st d, 4 st e, 4 st w, 4 st e.[1])
187,31. 4 st a, 4 st b, 4 st c, 4 st d, 4 st a, 4 st b, 4 st c, 4 st d | 4 st e, 4 st c, 4 st f, 4 st w, 4 st f.[2])
101,7. 5 st a, 4 st b, 5 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st c, 4 st d 5 st d.
191,7. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st a, 4 st b, 2 st c+2 st c, 4 st c, 4 st b.
166,16. 4 st a, 6 k b, 4 st a, 6 k b | 4 st c, 7 st c, 5 k d 4 st w, 5 k d.
162,7.* 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 7 st c, 7 st c, 4 st d, 4 st w. 5 st d (= 162,34).
165,10.* 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 6 st c, 7 st c, 3 st d, 5 st w. 5 st d.
195,10.* 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 8 st c, 4 st c, 4 st d, 4 st d, 7 st d.
193,22.* 4 st a, 3 k b, 4 st a, 3 k b | 4 st c, 4 st c, 3 k b.

2. Töne mit gemischtem Rhythmus; die besternten haben rein trochäischen Abgesang.

160,6. 4 st a+3 st b, 5 st c, 4 st a + 3 st b, 5 st c | 4 k d + 3 st e, 5 k f, 4 k d + 3 st e, 5 k f, 4 st g, 4 st g, 5 st h, 5 st h.
167,31. 4 st a+3 st b, 5 st c, 4 st a + 3 st b, 5 st c | 5 st d, 7 st d, 4 st e, 4 st w. 7 st e.
170,36. 6 st a, 5 st b, 6 st a 5 st b | 4 st c, 4 st w, 6 st c.
171,32. 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 4 st c, 7 st c.

---

[1]) 100,34 hat im Anfang des Abgesangs klingenden Reim. Str. 100,12 und 100,23 haben Binnenreim.

[2]) 187,31 hat in der ersten Strophe Inreim. 188,31 zähle ich nicht als besondern Ton.

MF.
185,27. 5 st a, 4 st b, 5 st a, 4 st b | 4 st c, 7 st c.
189,5. 5 k a, 6 k b, 5 k a, 6 k a | 5 st c, 6 st c, 5 k d, 4 st w, 7 k d.
191,34. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st w, 4 st c.
[192,25. 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 4 st c, 4 st w, 6 st c.]
196,35. 6 st a, 5 st b, 6 st a, 5 st b | 5 st c, 8 st c.
197,15. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 4 st c, 4 st w, 7 st c.
201,12. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 5 st c, 4 st c, 5 st c (unsicher).
304,1. 4 st a, 2 st b, 4 st a, 2 st b. | 3 st c, 2 st d, 4 st c, 5 st d
168,30.* 6 st a, 3 k b, 6 st a, 3 k b | 4 st c, 7 st c.
186,19.* 6 st a, 3 st b + 4 k c, 6 st a, 3 st b + 3 k c | 4 st w, 3 k d, 4 st w, 4 k d.

3. Trochäische Töne; die besternten haben einzelne jambische Zeilen im Abgesang.

169,9. 5 k a, 4 st b, 5 k a, 4 st b | 4 st c, 6 st c.
172,23. 4 st a, 5 st b, 4 st a, 5 st b | 4 st c, 4 st c, 5 st c.
173,6. 6 st a, 4 st b, 6 st a, 4 st b | 5 st c, 4 st c, 6 st c.
174,3. 4 st a, 6 st b, 4 st a, 6 st b | 5 st c, 4 st c, 5 st c.
175,1. 5 st a, 5 st b, 5 st a, 5 st b | 4 st c, 6 st w, 5 st c.
176,5. 4 st a, 2 st b, 4 st c, 4 st a, 2 st b, 4 st c | 4 st d, 4 st d, 4 st w, 3 st e, 4 st e.
178,1. 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 5 st w, 4 st c.
179,3. 5 st a, 6 st b, 5 st a, 6 st b | 4 st c, 4 st c + 1 k d, 3 k d, 3 st c.
190,27. 4 st a, 3 st b, 3 st c, 4 st a, 3 st b, 3 st c | 4 st d, 5 st w, 3 st d.
198,28, 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 6 st w, 4 st c.
202,25. 3 k a, 4 st b, 3 k a, 4 st b | 4 st c, 8 st c.
[312,10. 5 k a, 4 st b, 5 k a, 4 st b | 5 st c, 6 st c, 6 st d, 6 st d.]
170,1.* 3 k a, 4 st b, 3 k a, 4 st b | 4 st c, 4 st w, 6 st c.
177,10.* 4 k a, 5 st b, 4 k a, 5 st b | 4 st c, 6 st c.
182,34.* 4 k a, 5 st b, 4 k a, 5 st b | 4 st c, 7 st c.
190,3.* 5 st a, 5 st b, 5 st a, 5 st b | 6 st c, 5 st c, 5 st d, 7 st d.
195,3.* 5 st a, 6 st b, 5 st a, 6 st b | 4 st c, 4 st w, 6 st c.[1])

[1]) Der Ton ist nicht sicher zu bestimmen, besonders nicht die erste Strophe 194,34.

201,33.* 4 ka, 4 st b, 4 ka, 4 st b | 4 st c, 7 st c.[2])
318,1.* 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st w, 5 st c.

2. Zur Synalöphe.

Die Verschleifung von *der, daz* und *ez* mit *ist* und einigen Formen der Pronomina ist sehr alt. Schon Otfried kennt sie. In der volkstümlichen Litteratur aber scheint sie nicht verwandt zu werden. Ich bin leider nicht im Stande, der Frage weiter nachzugehen und notiere hier nur, was direkt zu dem vorliegenden Thema in Beziehung steht oder sich schnell erledigen liess.

In den Strophen, die zur altheimischen Lyrik gehören, steht in MF Synalöphe in 3,23, 12,21, 15,17, 38,25 im Versanfang. In 35,35 ist sie gegen die Ueberlieferung hergestellt; nach dieser ist sie auch zu beseitigen in 150,24; 152,38; 153,29. In Reinmars zweiter Periode findet sie sich im Versanfang in 158,10, wo schon wegen der falschen Betonung geändert werden musste. Auch in der dritten Periode ist sie noch selten. Alle Fälle des Tones 109,9 stehen in der vorletzten Zeile und fallen weg, wenn man diese in eine Doppelzeile auflöst. In dem Hausen nachgeahmten Kreuzlied finden sich zwei Fälle 181,29 und 34. Unsicher ist 155,36, wo man auch Apokope annehmen kann, gesichert aber 156,1 und nach dem Kreuzzug 159,39. Später ist sie wie bei Hausens Schule häufig.

Auch Heriger kennt sie anscheinend noch nicht, denn 29,12 steht sie im Anfang der Zeile. Bei Spervogel dagegen finden sich schon mehrere Fälle im Vers, 22,2; v. 10; v. 15; v. 24, v. 34; daher ist sie auch im Versanfang 21,26 und 22,29 statthaft.

Für das Nib-l. habe ich die Stellen, welche Bartsch im Wörterbuch S. 59, 67, 69 anführt, verglichen. *deist, dêst, deiswâr, dêr, deich, êst* kommen alle nur im Anfang der Halbzeilen vor, wo also Auflösung möglich ist. Nur 993, 4 Bartsch (Lachm. 934,4) haben die Vulgata und C *wol mich deich sîner herschaft hân ze râte getân,* wo Lachmann nach A schreibt *wol mich daz ich des heldes.* Man kann versucht sein, diese Dinge so zu deuten, dass wie anscheinend auch bei Otfried in Folge der

[2]) Die erste Strophe ist rein trochäisch.

einfachen Satzbildung nur im Anfang des Verses Gelegenheit zur Synalöphe gewesen sei. Allerdings stehen *der, daz, ez* meist im Anfang der Zeilen, aber es finden sich doch auch genug Fälle innerhalb des Verses, in denen Synalöphe möglich wäre, wenn der Vers sie zuliesse oder forderte, z. B. Lachm. 160,2; 208,3; 330,4; 452,3; 561,4; 818,2; 1100,3; 1163,2; 1179,3 u. s. w. Hätte der Dichter sie überhaupt verwandt, so müsste man auch erwarten, dass sie sich innerhalb des Verses finde, nicht bloss als Auftakt; es scheint demnach, dass man sie überall im Auftakt auflösen muss. Nur 2031,3 widerstrebt nach A der Auflösung: *deist uns beidenhalben leit*; das ergäbe dreisilbigen Auftakt. Hier aber scheint *uns*, das nur diese einzige Handschrift hat, ein müssiger Schreiberzusatz zu sein.

Eigentümlich ist, dass diese Synalöphe in der gleichzeitigen Epik überhaupt viel seltener ist als in der Lyrik. In den 2000 ersten Versen von Hartmanns Iwein finden sich im innern Vers zwei Fälle 243: *swaz ir gebietent deist getân,* wo wenigstens B schreibt *gebiet* — und 1199: *iwer vater was*, *deist mir erkant*, wo man mit demselben Rechte schreiben könnte *iwer vâter was dáz ist mir erkant.* Im Versanfang hat Lachmann fünfmal *deiswâr* angenommen, 38, 125, 1588, 1793, 1943; vergl. Anm. zu 125. Ausserdem steht im Versanfang auch 1112 *deiz.* — Im ersten Buch des Parzival stehen in Lachmanns Ausgabe zwei Fälle im Vers, die beide nicht zweifellos sind, 23,13: *jâ deiswâr, si sint ez frô* und 29,11: *ez müete si deiz niht beleip,* wo Ggg überliefern: *si muote daz ez niht beleip*. Im Versanfang steht *deiswâr* 7,4 und 55,29, *dês* 7,8, *deir* 26,28.

In der Klage ist die Synalöphe von Lachmann fünfmal im Vers gesetzt, 644, 755, 765, 1029, 1800; dazu kommt zweimal im Versanfang *deiswâr* 377 und 392.

Die Frage verdient eine eingehendere Prüfung.

3. Die geistliche Dichtung und die Lyrik.

Wir haben, wo wir von der Entstehung und Ableitung der altheimischen Lyrik sprachen, die reich entwickelte geistliche Poesie des 12. Jahrh. nirgendwo erwähnt. Zwischen beiden besteht kein Verhältnis. Die Gegensätze in Form und Inhalt sind so offenbar, dass es kaum nötig ist, sie kurz anzudeuten.

Wo diese Poesie ein festes Mass bietet, da dichtet sie in Reimpaaren, die allerdings oft gruppenweise zu Strophen und zu künstlicher Gliederung zusammengefasst sind. Synkope und Verkürzungen jeder Art sind ganz gewöhnlich. Weil diese Poesie das Erbe von Jahrhunderten benutzt, ist sie reich an Vergleichen, liebt auch zum Teil die Antithese und das Oxymoron.

Von dem grüblerischen Sich-versenken in das Seelenleben, das ihr eigen ist, von ihrer düstern Auffassung des Lebens, das nur da ist, um den Himmel zu erwerben und ihren asketischen Neigungen zeigt sich in der altheimischen Lyrik natürlich keine Spur; hier findet vielmehr der völligste Gegensatz statt.

Berührungspunkte zeigen sich erst in dem Kreuzlied, vor allem in Rugges grossem Leich von 1190. Manches was sich seit dieser Zeit in beiden Gattungen findet, ist aber gleichwohl nicht aus der geistlichen Poesie, sondern aus der romanischen genommen; so der Gegensatz von Leib und Seele, den Hausen schon in Strophen seines ältesten Liederbuches (51,29) hat. Am schärfsten ausgeprägt ist er in dem Kreuzlied 47,9, aber gerade dies ist in Form und Inhalt dem französischen Kreuzlied des Quesne de Bethunez nachgeahmt und von Hausen ist der Gedanke dann auf Reinmar übergegangen. Auch der dreifache Reim war in der deutschen Lyrik zuerst bei den romanisierenden Dichtern im Gebrauch und ist daher wahrscheinlich von ihnen und nicht von geistlichen Dichtern in die spätere weltliche Poesie übergegangen. Ebenso ist für die Daktylen eine doppelte Quelle anzunehmen. Die geistlichen Dichter hatten sie aus dem Latein, die rheinischen Lyriker von den Romanen.

Wilmanns hebt in der mehrfach erwähnten Rezension über Burdachs Buch S. 268 hervor, dass in diesem die Bedeutung der geistlichen Poesie und Litteratur für die Phraseologie des Minnesanges richtig gewürdigt werde. Die angezogenen Stellen aber beziehen sich alle auf Lieder, die nach dem Kreuzzug Barbarossas gedichtet sind. Ueberzeugend ist auch nur 93,4 *sist aller güete ein gimme* in einem Lied, das Reinmars Ton 193,22 wiederholt und anscheinend aus Vagantenkreisen stammt. Wilmanns macht auch die Beziehung von: *ich bin dîn, du bist mîn* zu Cantic 2,12 und 6,2 geltend. Aber die hübschen Verse, mit denen MF beginnt, gehören nicht zur ritterlichen Lyrik,

sie stammen aus einem lateinischen Briefwechsel eines Mädchens mit seinem geistlichen Freunde; auch findet sich in jener kein Anklang an sie.

Es zeigt sich demnach auch hier eine klare litterarische Trennung der Stände bis 1190. Hiergegen kann die Thatsache nichts beweisen, dass in der geistlichen Poesie, z. B. bei Heinrich v. Melk, sich schon öfters die Gefühlsweise und die konventionelle Lebensform zeigt, die auch in den Minneliedern hervortritt. Man darf auch hier das Gemeinsame, was die Sitte bietet, nicht mit litterarischer Abhängigkeit verwechseln.

Nur in einem Punkte halte ich eine Abhängigkeit für wahrscheinlich. Die Dreiteiligkeit des Strophenbaues in der österreichischen Lyrik liess sich nicht von den Fahrenden ableiten, auch nicht von den Romanen, bei denen sie sich auch findet, sonst müsste man auch weitere Einwirkungen derselben erwarten. Sie ist anscheinend eine Folge der Dreiteiligkeit in der musikalischen Begleitung. Der erste, welcher sie einführte, mag es nun Kürenberg oder ein anderer gewesen sein, kann sie nur von Geistlichen gelernt haben; vgl. Wilmanns a.a.O. S. 266.

Inwiefern die geistliche Dichtung auf die Gnomiker vom Schlage Herigers und Spervogels gewirkt habe, das ist hier nicht zu erörtern, vergl. darüber Scherer, D. Stud. I. Nur das eine möchte ich hervorheben, dass die zwei ersten Teile *von künic Tirol von Schotten und Fridebrant sîn sun* HMS I, S. 5 f. nicht mehr Spielmannspoesie sind, wie der dritte von Str. 25—45, sondern eine spätere Nachahmung desselben.

Die Lehrdichtung hält überall an dem Gegensatz von klingender Waise und stumpfem Reim fest; nur zweimal ist eine leichte Umstellung vorzunehmen, Str. 31: *behaltestu die lêre mîn* in *behaltestu mîn lêre* und St. 38: *diu klebt an der stirne dîn* in *diu klebt an dîner stirne.* Strophe 39—44 sind eine spätere Erweiterung; denn v. 45 knüpft direkt an v. 38 im Sinn an. Ausserdem ist in Str. 40—43 der Gegensatz von Waise und Reimzeile nicht gewahrt. In den sechs Strophen fehlt auch die Anrede *künic*, *sun* und endlich weist der Inhalt auf spätere Zeit; vergl. Str. 42 Flegetanise, Anfortas. Nur Strophe 26—38 und Str. 45 sind also alte Spielmannspoesie, etwa gleichzeitig mit Spervogel. Hier findet man auch noch einen unreinen Reim in Str. 36 *gesîn* : *bî.*

Die zwei geistlichen Rätseldichtungen Str. 1—13 und 14—24 mit ihrer Verherrlichung des echten Priestertums zeigen wie der unechte Einschub Nr. 39—44 schon dadurch, dass sie den alten Gegensatz von klingender Waise und stumpfer Reimzeile aufgeben, ihre spätere Entstehung. Daher kann man auch den theologisch-gelehrten Inhalt nicht den Spielleuten zuschreiben. Wenn diese geistliche Stoffe behandeln, so halten sie sich an das, was von geistlichen Vorstellungen in das Volksbewusstsein übergegangen ist; vergl. MSD² 151,3 *der ze dere chilchun gât* und die entsprechenden Sprüche bei Heriger. Geistliche haben sich die Form der Lehrdichtung zu Nutze gemacht und sie in geistlichem Interesse verwandt.

4. Vagantenpoesie. Trochäen.

Einer Andeutung Schmellers in der Vorrede zu den carmina burana folgend hat Martin ZfdA 20,46 f. versucht, die Entfaltung der ältesten deutschen Lyrik aus einer Anlehnung an die lateinische Vagantenpoesie zu erklären. Burdach in einem sehr dankenswerten Excurs S. 155 f. bestreitet diese Auffassung und sucht den deutschen Strophen die Priorität zu sichern. Ich gehe nicht ganz soweit wie Burdach. Manche der deutschen Strophen sind von Vaganten selbst gedichtet, wie es ja für alle diejenigen selbstverständlich ist, in die lateinische oder französische Verse eingefügt oder als Refrain angehängt sind. Wo solche Gedichte aus Vagantenkreisen herrühren, da ist es schliesslich gleichgültig, ob die deutsche oder die lateinische Strophe zuerst entstanden ist. Darin aber stimme ich Burdach vollkommen zu, dass an keinem Punkte ein Einfluss der Vagantendichtung auf die höfische Lyrik zu erweisen ist; wo sie sich mit derselben berührt, da ist sie ausschliesslich von ihr abhängig. Es fehlt mir gegenwärtig an Zeit auf diese Fragen, wie ich wohl wünschte, näher einzugehen; ich beschränke mich auf einige Bemerkungen, welche die Ergebnisse der bisherigen Untersuchung nach dieser Seite hin sichern sollen.

In MF sind aus den carm. bur. zwei kleine Strophen aufgenommen 3,7 und 3,12, von denen wenigstens die erste ein hohes Alter hat; denn da die Beziehung der *künegîn von Engellant* auf Eleonore von Poitou (Lachmann) allgemein anerkannt

wird, so kann der Vers jedenfalls nicht später als in den sechsziger Jahren des zwölften Jahrhunderts entstanden sein. Ob die Form eine Umbildung der Moroltstrophe oder ob die Aehnlichkeit zufällig ist, können wir unentschieden lassen; jedenfalls aber ist die Strophe, wie auch Scherer annimmt, von Vaganten selbst gedichtet. Darauf führt schon die lateinische Parallele, auf welche Bartsch und Scherer verweisen, 5[illegible],2: placet plus Franciae regina. Gerade diese Vaganten hatten, wie das Französische in ihren Strophen beweist, eine enge Verbindung mit Frankreich. Entscheidend aber ist der trochäische Rhythmus. Dass dieser hier nicht zufällig herrscht, zeigen die entsprechenden lateinischen Strophen, die auch trochäisch sind. Die altheimische Lyrik kennt den Trochäus erst seit 1190. Aus jener frühen Zeit aber, in der das kleine Liedchen gedichtet ist, haben wir überhaupt nichts von ritterlicher Lyrik und wenn etwas derart vorhanden wäre, so müsste man ungeregelten Versanfang oder dem Charakter der deutschen Sprache gemäss Jamben erwarten. — Dass MF 3, 12 vor 1190 gedichtet sein sollte, wird durch nichts wahrscheinlich gemacht, vergl. Scherer D. Stud. II, 7. Auch dieses Liedchen ist trochäisch. Da nun die Strophenform bei den Vaganten herkömmlich war, so ist auch es wahrscheinlich von einem solchen gedichtet. Der Einfluss der ritterlichen Lyrik zeigt sich hier schon in der Anlehnung an Meinlohs Vorstellungskreis und in dem Ausdruck *hôhen muot geben.*

Dietmars Ton 39, 30 findet sich carm. bur. 123, a. Es gehen zwei lateinische Strophen vorher, in denen der Ton modifiziert erscheint. Hier ist es nun offenbar, dass die Vaganten, wenn 123, a von ihnen stammt, einen Ton der ritterlichen Lyrik nachgeahmt haben. Derselbe steht bei Dietmar in einer geschlossenen Entwicklungsreihe. Dazu kommt, dass Dietmars Ton jambisch, 123, a aber wie die lateinische Umbildung trochäisch ist. Ueberall aber, wo in deutschen Gedichten diese Verschiedenheit des Rhythmus vorliegt, ist das trochäische Lied wahrscheinlich das spätere, weil es das künstlichere ist. Ob 123, a von Vaganten gedichtet ist oder nicht, lässt sich nicht entscheiden, aber jedenfalls ist es nach Dietmar 39, 30 entstanden.

Carm. bur. 165, a ist gleich Regensburg 16, 1. Die zwei Strophen des Tones bei letzterem haben wir oben S. 75 als

eine Nachahmung des Reinmarischen Tones 211,20 betrachtet. Dass auch die Strophe in den carm. bur. nicht sonderlich alt sein kann, sieht man aus v. 7: *ich bin (sîn) an ir genâde komen*; vergl. S. 111. Ausserdem ist aber die Verkürzung des Abgesanges von den altheimischen Dichtern vor dem Kreuzzug nicht verwandt worden. Für die Entstehung dieser Lyrik wäre also auch nichts bewiesen, wenn der Ton wirklich von den Vaganten erfunden und zur Zeit des Kreuzzugs von Reinmar in ihr eingebürgert worden wäre. Die lateinischen Strophen 165 sind sogar ganz genau gleich 211,20; aber nach dem ganzen Charakter Reinmars und der leitenden Stellung, die er damals einnahm, ist das umgekehrte Verhältnis durchaus wahrscheinlich.

Carm. bur. 102,a ist gleich dem in dem unechten Anhang von C Johansdorf zugeschriebenen Lied 92,14 f.[1]), aber nur die erste Strophe dieses Liedes wiederholt wie 102,a im Abgesang den ersten Stollenreim, die andern sind gleich Reinmar 193,22, einem Lied der vierten Periode. Auch hier also könnte' wenn Reinmar der Nachahmer wäre, dadurch für die Entstehung der Lyrik weiter nicht bewiesen werden. Man könnte nun geneigt sein, 92,14 f. wegen der unreinen Reime vor 1190 anzusetzen und ihm so vor 193,22 die Priorität zuzugestehn Dagegen spricht aber schon die Art, wie hier der Trochäus. verwandt wird. In Reinmars Ton ist die fünfte und die siebente Zeile trochäisch; in 92,14 f. die fünfte und sechste; wenigstens lässt sich bis auf 93,10 diese überall mit unbedenklichen Aenderungen so herstellen, 92,25 *lâ du gein mir dînen haz*; v. 26 *son mac mir nie werden baz*; 93,2 *son mac mir nie missegân*; v. 9 *sô hât si gelônet mir*. Die Richtigkeit dieser Rezension wird durch carm. bur. 102,a bewiesen, wo auch gerade der fünfte und der sechste Vers trochäisch sind. Diese Verwendung des Trochäus für einzelne Zeilen kennt man in Deutschland erst seit dem Kreuzzug. Sie ist auch in 92,14 sichtlich eine Variation von 193,22, wenigstens können die Dichter nicht unabhängig von einander auf dieselben gekommen sein. Reinmar ist es gerade, der diesen Wechsel der Rhythmen vorzugsweise liebt. Die fünf Strophen von 92,14 und damit

---

[1]) Ueber Johansdorf wird mein Kollege H. Meyer demnächst einige Mitteilungen machen, auf die ich hier wegen 92,14 hinweise.

natürlich auch carm. bur. 102, a sind also trotz der unreinen Reime in erstern keineswegs früh gedichtet.

Ueberhaupt scheint unreiner Reim bei manchen Dichtern, besonders bei solchen, die mehr derben Geschmack verraten wie die Vaganten und nicht in höfisch gebildeter Gesellschaft sich bewegen, auch nach 1190 keineswegs streng gemieden zu sein; vergl. in MF 40, 19 v. 21 und 24. Dies Gedicht kann nach der Form zu schliessen ebenso wenig noch im 12. Jahrhundert gedichtet sein als MF 6, 15. Dieses letztere, das Wolframs Ton bei Lachmann 5, 16 mit trochäischem Rhythmus wiederholt, gebraucht noch im 13. Jahrhundert den bei sorgfältigen Dichtern längst überwundenen Reim *zît : wîp* (v. 15). Dass Dietmar in seinem letzten Ton den ersten Stollenreim wieder aufgab, ist schon Kap. IV. gezeigt. Wahrscheinlich in Folge der vielfach unreinen Reime nennt Scherer D. Stud. I, 298 Günther vom Forste einen Zeitgenossen Spervogels und stellt in Aussicht, dass er ihn im zweiten Teil der Studien besprechen werde. Das ist nicht geschehen, ich vermute, weil er sich davon überzeugt hat, dass Günther trotz seiner Reimfreiheiten unmöglich noch in das 12. Jahrhundert gesetzt werden kann, wie leicht zu erweisen wäre.

In carm. bur. 164 findet sich noch der Ton MF 32, 1 in lateinischen Strophen; auch hier sind diese, wie Burdach annimmt, eine Nachbildung der deutschen Strophe; näher auf sie einzugehen, haben wir aber keinen Anlass, da der Ton nicht zur altheimischen Lyrik gehört.

Es wurde zu carm. bur. 123, a, zu MF 3, 7 sowie mehrfach sonst in dem vorliegenden Buche darauf hingewiesen, dass der deutschen Sprache der Trochäus ferner liegt als der Jambus. Das ist freilich nicht die allgemeine Meinung, vergl. Rieger in Plönnies Kudrun S. 260, Wackernagel Poetik, herausgegeben von Sieber S. 431, wo der Trochäus für den natürlichen Grundrhythmus der deutschen Sprache erklärt wird. Wäre das richtig, so bliebe es ganz unbegreiflich, dass die altheimische Lyrik, als sie den Versanfang regelte, zum Jambus und nicht zum Trochäus kam. Ich habe, um der Frage auf den Grund zu kommen, eine Reihe von Abschnitten in epischen Dichtungen, wo der Auftakt fehlen und stehen kann, nachgezählt. Jeder einzelne Vers besteht in der Regel aus

einer zusammengehörigen Wortgruppe im Satz, in der unbetonter Anfang d. h. metrisch gesprochen Auftakt überwiegend vorkommt. In den 300 ersten Zeilen des Iwein nach Lachmann zähle ich 192 mit einsilbigem Auftakt. In verschiedenen Büchern von Wolframs Parzival ergab die Zählung $^3/_4$ Prozent, in Konrads von Würzburg Otte mit dem Barte noch etwas darüber. Besonders beachtenswert ist, dass fast alle Volkslieder — ich habe Uhlands Sammlung daraufhin geprüft — jambisch sind. Demgemäss ist der Entwicklungsgang, wie er sich uns ergeben hat, der Beschaffenheit der Sprache ganz gemäss. Der Trochäus tritt nur da auf, wo die Einwirkung der lateinischen Dichtung sowie der Franzosen (Veldegge) vorliegt.

Einiges Nähere über das Verhältnis des Trochäus zur deutschen Sprache gebe ich in meinem Beitrag zu der Festschrift zum dreihundertjährigen Bestehen des Königl. Gymnasiums zu Koblenz, Koblenz 1882.

5. Ueber Strophenentlehnung in der älteren Lyrik.

Ueber Strophenentlehnung ist gewöhnlich im Zusammenhang mit der Nib.-frage gesprochen worden. Die Frage hat aber auch ihr eigenes Interesse, so dass ein paar Worte über sie immer noch gerechtfertigt sind, obwohl sie nach dem Zugeständnis, das Bartsch in der Rezension von Vollmöllers 'Kürenberg und die Nibelungen und Fischers Forschungen über das Nib-l Germ. XIX, 354 gemacht hat, nicht mehr die aktuelle Bedeutung wie früher hat.

Die Entlehnungen, welche Wilmanns Walther S. XXX in der ältern Lyrik nachgewiesen hat, sind zum Teil bestritten worden; einiges stellt sich auch nach unsern bisherigen Ausführungen anders. Dass solche Fälle aber vorkommen, ist mir zweifellos.

Ich sehe ab von 3,17—25, das gewöhnlich mit 7,1 identifiziert wird. Auch Regensburg 16,1, das gleich carm. bur. 165, a ist, kann nicht mitzählen, da diese Strophen leicht von einem Dichter herrühren können. Als ein neuer Ton sollte es wohl auch gelten, wenn der Rhythmus eines alten geändert war. Warum hätte sonst wohl Reinmar dem einen Trochäus in 162,34 noch einen zweiten in 162,7 hinzugefügt und den

jambischen Ton 211,20 in 191,34 in trochäisch-jambischen Rhythmus umgewandelt, warum hätte der Dichter von MF 9…2, 14 f. und carm. bur. 102, a den zwei Trochäen im Abgesang von 193,22 eine andere Stellung gegeben, wenn es nicht geschah, um an die Aenderung den Anspruch zu knüpfen, dass sie eine neue Strophe erfunden hätten. So macht Veldegge in 65,13 Reinmars Ton 103,3, den er schon in 67,9 gebraucht hatte, durch trochäischen Rhythmus zu einem neuem; ebenso ist Dietmars Ton 39,30 in carm. bur. 123, a und später Wolframs Ton Lachmann 5,16 von einem unbekannten Dichter MF 5,14 in trochäischen Rhythmus umgewandelt. Derartige leichte Veränderungen müssen aber doch wohl nicht für vollgültig betrachtet worden sein, sonst würde man sie jedenfalls häufig finden. — Mit völlig gleichem Rhythmus finden sich Fenis 81,30 = Rute 116,1 (nicht gleich Steinach 118,1, das vierhebig daktylisch ist), Reinmar 103,3 = Veldegge 67,9, R. 152, 25 = Walther 71,19; R. 99,29 = W. 71,35; R. 177,10 = W. 91,17; R. 182,34 = W. 113,31; R. 211,20 = Adelnburg 148,25 und Morungen 137,10; R. 203,10 = HMS III, S. 468 q. Str. 8.

Es ist vorzugsweise Reinmar, der als der berühmteste Meister in der ältern Zeit nachgeahmt wird. Ich kann nicht glauben, wie Fischer Forschungen über das Nib-l. S. 260 und Paul Beitr. II, 408 in den drei von ihnen anerkannten Fällen annehmen, dass zufälliges Zusammentreffen der Dichter stattfinde. Das Schema von 103,3 ist anscheinend sehr einfach: 4 st a, 4 st b, 4 st a, 4 st b | 4 st c, 4 st d, 4 st c, 4 st d; aber völlige Gleichheit von Aufgesang und Abgesang ist in der höfischen Lyrik durchaus ungewöhnlich; bei den ältern romanisierenden Dichtern ist auch der klingende Reim so beliebt, dass sie nicht häufig Töne ohne ihn bilden. Alle Töne Hausens in Müllenhofs ältestem Liederbuch sind so gebildet. Den vierhebig stumpfen Aufgesang in Reinmars Art hat Hausen nur in zwei Kreuzliedern, 48,3 und 53,31. Bei Veldegge findet er sich ausser den zwei mit 103,3 identischen Tönen nur noch in zwei Tönen, zunächst in 61,33, auf dessen Verwandschaft mit Reinmars Art schon S. 131 hingewiesen ist. Der zweite Ton 65,9 hat die grösste Aehnlichkeit mit Reinmar 191,34 und 211,20; Veldegge reimt nur Reinmars Waise durch den Reim mit dem

letzten Stollenvers. Da in den andern Tönen Reinmars Einwirkung zum mindesten sehr wahrscheinlich ist, so kann auch diese Aehnlichkeit nicht wohl Zufall sein.[1])

Auf Reinmar 211,20 konnte, wie mir scheint, schon eher ein anderer Dichter zufällig kommen, aber dass nun gleich zwei darauf verfielen, ist unglaublich, zumal da Morungen den einfachen Aufgesang sonst in keinem Ton verwendet. Da auch Veldegge in den zwei zuletzt genannten Tönen Variationen hat und Reinmar selbst den Ton in vielfacher Weise umbildet, so muss entweder die Verkürzung des Abgesanges, zu der der Dichter in diesem Ton überging, oder die Melodie des Tons den Zeitgenossen sehr gefallen habe.

Was endlich den dritten Fall anlangt, Reinmar 193,22 und MF 92,14, so ist hier zwar, wie oben ausgeführt ist, der Rhythmus im Abgesang verschieden, aber gerade dieser Verschiedenheit sicht man die Absichtlichkeit an.

Ueberschaut man die Reihe der entlehnten Töne und der Variationen, so wird man von neuem gewahr, mit welchem Rechte Gottfried die Nachtigall von Hagenau *„ir aller leitvrouwe“* nennt. Ein Verbot der Strophenentlehnung ist demnach nicht glaublich. Wo sollte ein solches auch bei der eigentümlich aus geringen Anfängen sich entwickelnden Lyrik herkommen? Aber das ist doch auch unverkennbar, dass die Dichter lieber umbilden als direkt annehmen. Die direkte Nachahmung ward jedenfalls nicht geehrt und daraus erwuchs bei diesen ältern Dichtern, die doch fast alle um der Ehre willen sangen, entweder bei den Fürsten und den Standesgenossen oder bei den Frauen, das natürliche Streben nach immer neuen Variationen. Man sollte also nicht von einem

---

[1]) Bei wiederholter Vergleichung der Töne Veldegges mit denen Reinmars fällt mir auch auf, dass ersterer den Aufgesang 4sta, 3kb, 4sta, 3kb dreimal hat, 60,13; 61,18; 61,25. Die zwei letztern Töne sehen ganz aus wie Variationen von Reimar 193,22.

193,22. 4sta, 3kb, 4sta, 3kb | 4stc, 4stc, 3kb.
61,18. 4sta, 3kb, 4sta, 4kb | 4sta, 4sta, 4kb.
61,25. 4sta, 3kb, 4sta, 3kb | 4sta, 4sta, 3kb, 3kb.

Den ältern romanisierenden Dichtern lag diese Bildung des Aufgesanges ganz fern. Ausser den drei Fällen Veldegges findet sie sich nur noch in MF 92,14, das mit Reinmars Ton identisch ist und wahrscheinlich aus Vagantenkreisen stammt.

Eigentumsrecht auf eine neu erfundene Strophe, sondern von der Ehre der Erfinder einer neuen Form zu sein sprechen.

Aus dieser Erfinderehre erklärt es sich, dass die Dichter ihre eigenen Formen immer wieder variieren, oft nur um eine Hebung, ja zuweilen nur im Rhythmus, dass sie es auch nicht lieben, ihre eignen Töne zu mehreren Liedern zu gebrauchen. Vor 1190 war man darin, weil Ehrgeiz und Wetteifer noch nicht so wie später wirksam waren, viel freier. Reinmar hat 103, 35 in einzelnen Strophen zwölfmal wiederholt, auch in der zweiten und der dritten Periode scheut er die Wiederholung nicht. Ebenso hat Hausen die Töne 42, 1 f., 45, 1 f., 52, 37 f., 54, 1, anscheinend auch 45, 37 f. zu zwei Liedern verwandt. Man müsste demgemäss in dieser Zeit auch häufigere Entlehnung erwarten, wenn dieselbe nicht durch die litterarische Trennung unmöglich gewesen wäre. In Reinmars späterer Zeit sind von einzelnen Nachtragsstrophen abgesehen unter einer einer sehr grossen Anzahl von Tönen nur 179, 3 und 182, 34 mehr als einmal verwandt worden. Wie hätte es aber dem Erfinder selbst sollen verwehrt sein, seinen eignen Ton zu gebrauchen, so oft er wollte? Wir sehen ja auch, dass da, wo das Künstlerische der Form mehr zurücktritt und vorzugsweise der Gedanke wirken soll, also in den Sprüchen, auch späterhin die Dichter dieselbe Form oft verwenden.

Wenn solche Zustände längere Zeit gedauert und die Dichter sich freiwillig der Benutzung fremder und für gewöhnlich sogar der Wiederholung eigner Töne enthalten hatten, so konnte sich späterhin freilich die Vorstellung bilden, dass es überhaupt unerlaubt sei, fremde Töne zu benutzen. Im Anfang der neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts kann jedenfalls das nicht gegolten haben, wie Walthers Nachahmungen der Töne Reinmars zeigen. Alle betreffenden Lieder Walthers müssen der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit angehört haben — vgl. Burdach S. 100 f.

Den sechsten Exkurs, auf welchen S. 57 verwiesen ist, habe ich mich nachträglich entschlossen ausfallen zu lassen, damit ich das Material erweitern kann. Ich notiere hier nur, dass *werelt* in der ältern Lyrik jedenfalls noch als zweisilbig

galt; so MF 3,7; 32,9; 33,9; 36,5; 101,9; 150.18; 152,10, Veld. 65,15 (= Reinmars Ton 103,3); 61,1; Johansdorf 88,30; carm. bur. 146,3; Nachtrag zur Freidankhandschrift HMS III, 468, Str. 30,7. Daneben konnte es natürlich auch einsilbig gebraucht werden. Da in den Flexionsformen der Stamm einsilbig werden musste, so wurde nach dem überwiegenden Gebrauch die unflektierte Form bald auch durchweg einsilbig. Bei den Westdeutschen ist die zweisilbige Form von vornherein nicht gewöhnlich.

Folgende einzelne Zusätze bitte ich wie auch die Druckfehler damit zu entschuldigen, dass ich zu einem schnellen Abschluss des Buches genötigt und während der Korrectur sonst sehr beschäftigt war; dadurch ist einzelnes übersehen worden.

S. 25, z. 16. Bei den altheimischen Dichtern ist der zweisilbige Auftakt ein Erbe der epischen Dichtung, aus der die Lyrik sich entwickelt hat; bei den Westdeutschen dagegen ist er zwar nicht ganz zu leugnen, aber selten. Bei Hausen findet er sich nur im letzten Liederbuch Müllenhofs, 46, 15 und 29.

S. 38 zu *senen.* Im Nib-l. findet sich nach Bartschs Wörterbuch im gemeinsamen Text nur 2247,2 (= Lachm. 2184,2) *senelî che*, also in Lachmanns 20. Lied, wo aber BD I abweichen; ausserdem einige einzelne Fälle in A 293,2 und in II 996,1 und 1021,3. Rietenburg ist in den obigen Zusammenstellungen nicht berücksichtigt, weil er wie Johansdorf nicht vor 1189 gedichtet hat.

S. 56, z. 2. Ein weiterer Fall ist MF 27,12 herzustellen:

swer im alter welle wesen wirt
der sol sich in der júgendé niht sûmen.

Wie die Verse in MF abgeteilt sind, geraten Satz und Versabteilung in Kollision; die Volksdichter meiden das (Lachmann zu Nib. 307,1) wie die altheimischen adligen Lyriker. Die Richtigkeit unserer Lesung wird auch dadurch bewiesen, dass e hier an derselben Stelle wie in den übrigen angeführten Fällen gehoben ist.

S. 146, z. 33. Man darf in 211,24 f. *si bete für sî beidiu hie, sô vert er für si beidiu dort* vielleicht *hie* und *dort* bloss als Bezeichnung der lokalen Trennung auffassen, so dass daraus nicht folgt, dass der Dichter noch in der Heimat war. Dann würde begreiflich, dass er im übrigen zum verkürzten Abgesang

erst gegen Ende der Fahrt übergeht. Dass 183,33 und 184,31 spät fallen, ist offenbar. Bei 203,10 fehlt wenigstens die Bindung der Strophen, welche keinem der Töne mit erweitertem Abgesang abgeht. In diesem Falle bliebe Veldegges Vorgang in der Verkürzung (vergl. S. 157) ganz ausser Betracht.

S. 170, z. 32 f. soll es statt dreihebige heissen: dreihebig stumpfe oder zweihebige.

Von sinnstörenden Druckfehlern ist mir Folgendes aufgefallen:

S.	23,	z. 5	statt	korumpiert	lies	korrumpiert.
„	25,	„ 19	„	*wîbe*	„	*wîp*.
„	27,	„ 18	„	bei	„	beim.
„	45,	„ 13	„	Weise	„	Waise; ebenso S. 47, z. 16.
„	48,	„ 3	„	Stellen	„	Stollen.
„	49,	„ 28	„	einem	„	einen.
„	53,	„ 13	„	verzeinzelt	„	vereinzelt.
„	65,	„ 32	„	*müzén*	„	*müezén*.
„	68,	„ 20	„	Bartsch u.	„	Bartsch U.
„	69,	„ 19	„	lebt	„	*lebt*.
„	73,	„ 21	„	17,11	„	17,4.
„	83,	„ 10	getrennt — ist zu tilgen.			
„	90,	„ 21	statt	150,1	lies	151,1.
„	91,	„ 17	„	die der	„	der der.
„	97,	„ 3	„	dem	„	denn.
„	126,	„ 7	„	die	„	diu.
„	135,	„ 29	„	1174	„	1184.
„	135,	„ 36	„	1179	„	1189.
„	140,	„ 29	„	151,15	„	151,25.
„	146,	„ 25	„	*liute*	„	*friunde*.
„	179,	„ 34	„	319,1	„	318,1.
„	182,	„ 35	„	Das	„	Da.
„	183,	„ 8	„	dass dass	„	dass das.
„	183,	„ 12	„	einen	„	einem.
„	185,	„ 29	„	211,12	„	211,20.
„	189,	„ 16	hat — ist zu tilgen.			

Halle, Druck von E. Karras.



